مسلك نرفضه . !

● جاءنا مع رياح الجنوب، من مفتش رقيب، رسالة كريمة، يقول رقيبنا الكريم في رسالته: «لاحظت في الأعداد الأخيرة تزايداً في المقالات التي تنشر أولاً في مجلات لغير النادي ثم تجد لها مكاناً متسعاً في منشوراتكم».!

وأشار كاتبنا إلى كتابة للدكتور ......، وقد نشرت في مجلة محلية عندنا، ثم نشرت في **علامات**.. وكذلك أعلنت إلينا رسالة الرقيب، أنه وجد في الجزء «13» من **جذور**: «البربر عرب قدامى»، وهي منشورة كذلك في المجلة المحلية نفسها، بالعدد «332» في الشهر نفسه، الذي ظهرت فيه **جذور**.. وهذا البحث، كتبه السيد/......!

وثم بحث آخر اكتشفه الرقيب الواعي، وهو بعنوان: «الناقة: مقطعاً من قصيدة المديح» ترجمة الكاتب - ...... - نشرت في تلك المجلة، تزامناً مع تاريخ نشرها في - **جذور** -، وهي في الجزء «13» من إصدارنا التراثي..!

● إننا في الوقت الذي نشكر فيه رقيبنا النابه، على ما أفضل به علينا من هذا التنبيه، على تصرفات بعض كاتبينا الخاطئة، وما كنا نتوقع أن يحدث ما حدث.. وفي الوقت نفسه، فإننا نعلن أن بعض الموضوعات قد تتأخر بعض الوقت، وكنا نود - وما تغني الودادة -،

أن الكاتب الذي يشعر أننا تأخرنا في نشر ما كتب، وأنه يريد أن يبعث بما كتب إلينا، إلى وسيلة أخرى للنشر، أن يعلمنا بذلك، ونحن في هذه الحال نحترم رغبته، أما التصرف الصامت الخاطئ، فإننا لا نقبله، وأنا سنجنح مضطرين، إلى عدم النشر في مطبوعتنا، لمن يمارس هذه التجاوزات دون إعلامنا بذلك.!

● أشار كذلك رقيبنا العزيز، إلى أن بحث الأستاذ ...... المشار إليه آنفاً، سبق أن نشر في مجلة - ثقافات -، بالعدد (5) الصادر في بداية عامنا «الحالي» - شتاء **2003** -م، من جامعة البحرين.

● وتساءل الأخ الأعز في رسالته الكريمة، وحق له التسآل، فقال: اسمح لي أخي الكريم أن أتساءل: «هل استضعفكم بعض الكتاب، أم أن في المسألة توأمة، أم أن هناك شيئاً لا أفهمه»!؟

● إذا قلت رداً على أخي الدكتور عباس، فإن ما أسماه ضعفنا سوف يكون موقفاً جاداً.. وما حدث لا نريده ولا نرضاه.. غير أن المسألة سوء تصرف من أولئك النفر القليل، وهم لو كاتبونا، لشكرناهم على صنيعهم الحضاري، وزاد احترامنا لهم وتقديرنا.!

● أؤكد للأخ الأعز، أنه لا يوجد ما أسماه - توأمة -، ولا ضعفاً، فلسنا دجاجة أبي العلاء، التي وصفها بقوله:

استضعفوك فوصفوك هلاّ وصفوا شبل الأسد؟

● إننا مضطرون أن نتعامل مع أولئك النفر ومن يقدم على هذا التصرف الذي لا يليق، بما يحقق لمطبوعتنا الحماية، مما يمكن أن نسميه طمعاً أو سوء تصرف.. وأجدد الشكر للأخ الكريم على فضله، وأرجوه مزيد العون، لأنا في حاجة إليه، والله المستعان.

رئيس التحرير

دراسة نصية لباب
(المبدأ والخروج والنهاية)

عبدالعالي بوطيب

على سبيل التمهيد:

البحث الذي نعتزم القيام به بحث نصي محض، كما يكشف عن ذلك العنوان صراحة، بمعنى أننا سنتقيد فيه، قدر الإمكان، بما هو وارد في النص من آراء وأفكار دون الخروج عنها إلى ما هو متصل بالكاتب أو العصر. إلا ما كان من باب الاستعانة بمعلومات عامة ضرورية لتوضيح نقط خاصة، متعلقة ببعض القضايا النقدية، عربية كانت أو غربية، بشكل من الأشكال بالنص المدروس. أما فيما عدا هذا فسنحاول الاعتماد كلياً على المجهود الشخصي في فهم الموضوع ومناقشته.

وتأسيساً عليه، فإننا لن نتطرق لحياة ابن رشيق، ولا للظروف العامة التي عاش فيها. تفادياً لما قد يتولد عن ذلك من تحريف كلي لطبيعة البحث ومنهجه. وبالتالي من تضييع لجهد قد يكون أنفع فيما لو أنفق في غير ذلك من مجالات البحث النافعة الأخرى. وإن كان هذا لا يمنع، أحياناً، من الاستعانة، عند الضرورة، ببعض الحقائق البيوغرافية أو التاريخية، لتأكيد بعض الاستنتاجات أو نفيها.

كما أننا في الإطار نفسه لن نعطي فكرة عامة عن كتاب (العمدة)، ولا عن الآراء والأفكار النقدية الهامة التي يزخر بها، لما في ذلك من تقريرية فجة، ستسيء حتماً لقيمة البحث، وطابعه الاستقرائي. القائم على استخلاص آراء الكاتب النقدية، بطريقة علمية غير مباشرة،

من النص، ولا شيء غيره. اعتباراً لما يتوفر عليه هذا المؤلف الهام من وحدة في التأليف، واستقرار في المنطلقات. وهو ما يعني بعبارة أخرى، أن دراسة أي باب تعد كافية لأخذ فكرة عن أهم تصورات صاحبه النقدية، وطريقته في الكتابة.

ولبلوغ هذه الأهداف العامة، اعتمدنا خطة منهجية تتكون من شقين:

الأول خاص بالفهم، ويشتمل على العناوين الفرعية التالية:

- وصف عام للنص المدروس، وتحديد أفكاره الأساسية.
- المقدمة.
- المبدأ.
- الخروج.
- والنهاية

والثاني خاص بالمناقشة والتعليق، ويتضمن النقط التالية:

ملاحظات منهجية عامة.

- دور المتلقي في تحديد قيمة القصيدة.
- الموقف من قضية القدماء والمحدثين.
- الموقف من مسألة الطبع والصنعة.

وأخيراً تجدر الإشارة إلى أن النسخة المعتمدة في الدراسة تعود لدار الجيل للنشر والتوزيع، الطبعة الرابعة، تحقيق الأستاذ محمد محيي الدين عبدالحميد.

الشق الأول الخاص بالفهم:

• وصف عام للنص المدروس:

قبل الدخول في تفاصيل الموضوع المطروح، لابد أن نعطي في

عجالة وصفاً شكلياً عاماً للباب المدروس. لما لذلك من فوائد منهجية عديدة ومختلفة تلتقي في مجموعها عند مسألة مساعدتنا على إنجاز بحث علمي دقيق، مبني على معطيات نصية موضوعية مضبوطة.

وعليه فالنص المقصود يحمل عنوان (المبدأ والخروج والنهاية)، وهو عبارة عن باب من أبواب كتاب (العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده) لصاحبه أبي علي الحسن بن رشيق القيرواني الأزدي، من علماء نهاية القرن الرابع وبداية الخامس الهجريين.

والكتاب يقع في جزءين، يشتمل الأول على أربعة وأربعين باباً، بينما يضمن الثاني ثلاثة وستين باباً. يقع الباب المدروس في الجزء الأول، ويحمل رقم ثلاثين، مسبوقاً بباب (المقاطع والمطالع)، ومتبوعاً بباب (في البلاغة). يشغل حيزاً ورقياً يصل لأربع وعشرين صفحة (من الصفحة: 217 إلى الصفحة 241). وينقسم، من الناحية المنهجية، لأربعة أقسام رئيسة، هي:

- **المقدمة**: وتشغل حوالي صفحة واحدة (217).
- **المبدأ**: ويشغل حوالي ست عشرة صفحة (من 218 إلى 233).
- **الخروج**: ويشغل حوالي خمس صفحات (من 234 إلى 239).
- **والنهاية**: وتشغل حوالي ثلاث صفحات (من 239 إلى 241).

فماذا عن محتوى كل قسم؟. ذلك ما سنحاول التعرف عليه في المراحل القادمة من البحث، على أن تكون البداية بالمقدمة.

1 - المقدمة:

سيراً على النهج التقليدي المتبع في الكتابة، يستهل ابن رشيق هذا الباب بمقدمة شاملة، تتضمن أبرز الموضوعات المطروحة (المبدأ، الخروج، والنهاية). وكأني به أبى إلا أن يكون صادقاً مع نفسه،

فاستفاد من ضوابط المبدأ في كتابة هذا الباب، معطياً بذلك الدليل العملي الملموس على ما ينبغي أن تكون عليه المقدمة في كل موضوع، شعراً كان أو نثراً.

وهكذا يورد في البداية خبراً، على شكل حوار، مفاده أن أحد الحذاق بصناعة الشعر، الذين طبقت شهرتهم الآفاق، سئل من طرف شخص عن السر في هذه الشهرة، فأجاب قائلاً: (لأنني أقللت الحز، وطبقت المفصل، وأصبت مقاتل الكلام، وقرطست نكت الأغراض، بحسن الفواتح والخواتم ولطف الخروج إلى المدح والهجاء)[1].

من خلال هذا الرد يتضح أن التفوق في صناعة الشعر رهين بمقدرة الشاعر على تجويد هذه العناصر الثلاثة المكونة لهيكل القصيدة العربية القديمة، والمتمثلة في المبدأ والخروج والنهاية. على أنه إذا لم تتوفر للشاعر تلك القدرة، فإنه لن يستطيع مجاراة أقرانه في ميدان الإبداع. كما يعكس ذلك من تعليق ابن رشيق الصريح عليه (وقد صدق)[2]. مما لا يترك مجالاً لتأويلات أخرى مخالفة.

والملاحظ أن كلمة الصدق هنا لا تتعلق بصحة الخبر، من حيث وقوعه أو عدمه، وإنما ترتبط أساساً بقيمة الرأي الفني الذي يتضمنه الخبر في ذاته. وهو ما يعني بعبارة أخرى أن ابن رشيق يضم رأيه كناقد لرأي الحاذق بصناعة الشعر فيما يخص قيمة العناصر الثلاثة السابقة، والدور الهام الذي تلعبه في تحديد مقدار شاعرية الشاعر. معللاً ذلك بقوله: (لأن حسن الافتتاح داعية الانشراح، ومطية النجاح، ولطافة الخروج إلى المديح سبب ارتياح الممدوح، وخاتمة الكلام أبقى في السمع، وألصق بالنفس، لقرب العهد بها. فإن حسنت حسن، وإن قبحت قبح، والأعمال بخواتيمها، كما قال رسول الله صلى الله عليه وسلم)[3].

من خلال هذا التعليق نستخلص أن مطية النجاح تكمن في حسن الافتتاح، (والافتتاح هنا مرادف لمصطلح المبدأ)، لما يحدثه من انشراح.

كما أن لطافة الخروج تحدث الارتياح، لأن خاتمة الكلام أبقى في السمع وألصق بالنفس. فهذه العناصر جميعها لها تأثير نفسي كبير علي المتلقي، عبر عنه الكاتب بالانشراح والارتياح. وهو ما يعني أن القصيدة كانت تقوم انطلاقاً مما تحدثه من تأثير نفسي في المتلقي. لا على ما تتضمنه من قيمة إبداعية ذاتية. أو ما توفق في التعبير عنه من عواطف الشاعر الجياشة. مما يدفعنا للتساؤل عن سر هذا الاهتمام الخاص بالمتلقي في تحديد قيمة الشاعر/ الفرد والمتلقي/ الجماعة. وأيهما يحدد مسار الحركة الشعرية؟.

لن نجيب الآن، بطبيعة الحال، على هذه الأسئلة، وإنما سنؤجل ذلك للفصل الخاص بالمناقشة، مكتفين هنا بإثارتها فقط.

وهكذا نلاحظ، بشكل إجمالي، أن ابن رشيق حاول في هذه المقدمة الإلمام بالعناصر الثلاثة المذكورة، وتبيان أهميتها في البناء الفني العام للقصيدة العربية القديمة، على ضوء ما لها من تأثير نفسي في المتلقي، ليصبح بذلك نجاح أو فشل الشاعر رهين بنوعية هذا التأثير. بحيث إنه إذا ما أراد أن يضمن لنفسه الشهرة والنجاح في صناعة الشعر. فما عليه سوى العمل علي إحداث التأثير الإيجابي المطلوب في المتلقي، عن طريق إجادة صياغة العناصر الثلاثة المذكورة. لكن ما السبيل لضمان بلوغ هذه الجودة المرجوة؟، وما هي المعايير الواجب توفرها لتحقيق ذلك؟.

ذلك ما سيحاول ابن رشيق إطلاعنا عليه بتفصيل في المقاطع الموالية من هذا الباب. مستهلاً ذلك بالحديث عن المبدأ.

2 - المبدأ:

بعد المقدمة التقويمية العامة السابقة. ينتقل ابن رشيق لتفصيل الحديث عن عناصرها، عنصراً عنصراً، حسب ترتيبها في القصيدة. وهكذا يبدأ بالمبدأ، واصفاً إياه بأنه بمثابة المفتاح من القفل، الذي هو

القصيدة. ومعنى هذا أنه أول ما يواجه الشاعر وهو يحاول نظم قصيدته، فإذا ما استطاع التغلب على هذه العقبة الأولى، فسيكون قد مهد السبيل لاستكمال المشوار الإبداعي، وإلا فسيتوقف. على أنه إذا كان الوصف السابق يصور لنا ضمنياً حجم الصعوبة التي تواجه الشاعر في بداية نظم القصيدة. فإن الإشكال لا يقف طبعاً عند هذا الحد، وإنما يتجاوزه لتحديد مصير العمل الأدبي بأكمله. نظراً لما لتجويد المبدأ من تأثير نفسي كبير على المتلقي، ومن خلاله على القصيدة. خصوصاً وهو: (أول ما يقرع السمع، وبه يستدل على ما عنده من أول وهلة)[4]. وهذا ما يزيد المبدأ صعوبة، ويكسبه أهمية. فشهرة القصيدة وذيوعها بين الناس مرهون بمدى نجاح الشاعر في إجادة المبدأ. وليتحقق للشاعر ذلك، ينصحه ابن رشيق، بحكم موهبته الشعرية وذوقه الجمالي، بأن يتجنب (ألا وخليلي قد، فلا يستكثر منها في ابتداءاته، لأنهامن علامات الضعف والتكلان)[5].

نعم إنه ينصح الشعراء باجتناب استعمال هذه الأدوات والأسماء لكثرة تواردها في شعر الشعراء القدامى، مما يطبع أشعار المحدثين بالضعف، ويطعن في قدرتهم على الخلق والإبداع. فيضطرهم للاقتداء بالقدامى. على أنه إذا كان ذلك مقبولاً من القدماء، فإنه بالمقابل محرم على المحدثين، مما يجعلنا نواجه نقطة جد حساسة في النقد العربي القديم، تتعلق بالقدماء والمحدثين، ونوعية العلاقة الواجب إقامتها بينهم، وهل هي علاقة اتباع أم انقطاع؟ وعلى أي أساس تقوم أشعار المحدثين. هل لاقترابها من أشعار القدماء أم لابتعادها عنها؟.

أسئلة كثيرة طرحها ابن رشيق، شأنه في ذلك شأن كافة النقاد العرب القدامى، واتخذ موقفاً واضحاً منها، يبتعد كثيراً عن التعصب الأعمى للقديم لأنه قديم، أو الانتصار للحديث لكونه حديثاً. وإنما نظر للعمل الأدبي في ذاته بعيداً عن كل اعتبار زمني قد يجرد الحكم

النقدي من موضوعيته. وعلى هذا الأساس فهو لا يربط جودة المبدأ بما ألف القدماء الابتداء به في قصائدهم، بقدر ما ينظر إليه من ناحية درجة تقيد صاحبه بقواعد اللغة والبلاغة. ليجعل مبدأه (حلواً وسهلاً وفخماً جزلاً)(6). ومن هنا تصبح معايير الحلاوة والسهولة والفخامة والجزالة وحدها تتحكم في جماليته أو قبحه. وعلى هذا الأساس تم اختيار مجموعة من الابتداءات الجيدة في الشعر العربي، القديم والحديث، خارج كل تعصب ضيق. أورد منها ابن رشيق في هذا الباب باقة لا بأس بها من حيث الكم، قد يعتقد القارئ، أول الأمر أنه أتى بها للاستدلال على الكثرة لا غير. إلا أن تفحصاً دقيقاً لها يجعلنا نلاحظ، أنها تختلف أولاً فيما بينها من حيث انتماؤها الزمني. فهناك ابتداءات لشعراء قدامى كامرئ القيس والنابغة وأوس بن حجر. وهناك ابتداءات لشعراء محدثين كبشار بن برد وأبي نواس. مما يعكس عدم تعصب الكاتب لفئة ضد أخرى. ويعطي صورة مفصلة عن مختلف التمايزات الموجودة بينها. ففيما يخص مجموعة القدماء يلاحظ اختلاف بين على مستوى المعاني المستعملة. وهكذا نسجل أن ابتداء امرئ القيس في معلقته:

قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل بسقط اللوى بين الدخول فحومل

الذي علق عليه ابن رشيق قائلاً: (فهو عندهم أفضل ابتداء صنعه شاعر، لأنه وقف واستوقف، وبكى واستبكى، وذكر الحبيب والمنزل في مصراع واحد)(7)، يدور على الوقوف على أطلال الحبيب وبكائها. بينما ابتداء النابغة:

كليني لهم يا أميمة ناصب وليل أقاسيه بطيء الكواكب

في وصف طول الليل من جراء كثرة الهموم التي يعاني منها الشاعر. أما ابتداء أوس بن حجر:

أيتها النفس أجملي جزعاً   إن الذي تحذرين قد وقعا

فهو: (مما اختير لهم - يعني القدماء - في الرثاء)[8].

نفس الشيء يمكن ملاحظته في أمثلة المحدثين. فابتداء بشار بن برد:

أبى طلل بالجزع أن يتكلما   وما عليه لو أجاب متيما

في وصف الأطلال ومخاطبتها. بينما ابتداء أبي نواس:

دع عنك لومي فإن اللوم إغراء   وداوني بالتي كانت هي الداء

ففي وصف الشراب، وهو ما يعطي الدليل الملموس على أن ابن رشيق يريد أن يبين لنا من خلال إيراد الابتداءات الجيدة السابقة، للقدماء والمحدثين، بأن إجادة صنعة الابتداء أمر ليس مقصوراً على شاعر دون آخر، ولا على عصر دون آخر. وإنما هي أمر مشاع بين شعراء مختلف العصور. إذا ما وجد الشاعر الحاذق المجيد. وبذلك تتساوى حظوظ القدماء والمحدثين في الإبداع. وهو ما يعني بعبارة أخرى أيضاً، أن كل المعاني صالحة لتكون موضوع ابتداء. وليس هناك بالتالي موضوع أكثر شاعرية من غيره. فكل المعاني مؤهلة بالقوة لتكون موضوع ابتداء جيد، شريطة توفر شاعر موهوب يجعلها كذلك بالفعل. سواء أكان قديماً أو حديثاً.

أما عن المعايير الفنية لإضفاء الشاعرية على المبدأ، فيحددها ابن رشيق في توخي السهولة والابتعاد، قدر الإمكان، عن التعقيد. مستدلاً عن ذلك بما وقع لدعبل بن علي الخزاعي مع عبدالسلام بن رغبان ديك الجن، يوم جاء الأول دار الثاني في حمص، فتناشدا، فإذا بديك الجن يقول في ابتداء قصيدته:

كأنها ما كأنه خلل الخلة   وقف الهلوك إذ بغما

فإذا بدعبل يستكرهه ويقول: (أمسك، فوالله ما ظننتك تتم البيت إلا وقد غشي عليك، أو تشكيت فكيك، ولكأنك في جهنم تخاطب الزبانية، أو قد تخبطك الشيطان من المس)[9]. ولهذا رفض ابتداء ديك الجن ولم يلق القبول، لما فيه من تعقيد في الكلام، ومخالفة للعادة في الكتابة. وهذا ما حاول ابن رشيق نفسه توضيحه، جرياً على عادته في التعليق أحياناً على الأخبار التي يوردها. فأظهر أن هذا الابتداء قبيح من جهات عديدة. أولها: (إضماره ما لم يذكر قبل). وهذا واضح في عودة الضمير في (كأنها) على ما لم يسبق ذكره. و(هذا ما لم تجر العادة بمثله فيعذر، ولا كثر استعماله فيشتهر)[10]. أما الثاني فيتجلى في (إحالة تشبيه على تشبيه) في قوله: (كأنها ما كأنه)، وهذا ما زاد البيت غموضاً فوق غموض. أما الثالث ففي (ثقل تجانسه الذي هو حشو فارغ، ولو طرح في البيت لكان أحزم)، وهذا واضح في قول الشاعر: (كأنه خلل الخلة). أما الرابع فيكمن في أن الشاعر: (استدعى قافيته لا لشيء إلا لفساد المعنى واستحالة التشبيه)[11].

وبذلك يمكننا، من خلال الملاحظات السابقة، أن نرجع التعقيد المستكره في المبدأ إلى عدة عيوب منها، الخروج على المألوف اللغوي، والخروج على المألوف البلاغي، والتكلف. مثال ذلك قول الشاعر محمد بن عبدالملك الزيات يصف ناقته في قصيدة مدح بها الحسن بن سهل:

كأنها حين تناءى خطوها   أخنس مطوي الشوى يرعى القلل

إلا أنه إذا كان الشاعر الأول قد خالف العادة على مستوى التركيب اللغوي والبلاغي، فإن شاعرنا هذا قد خالف العادة، ولكن هذه المرة، على المستوي المعنوي. فأتى بما لم يكن متعارفاً عليه في التشبيه. وذلك بتشبيهه الناقة بالثور، ثم بوصف الثور بكونه يرعى القلل، بمعنى قمم الجبال، وهذا ما لم تجر به العادة، إلا إذا كان المقصود

بالقلل أعالي النبات. كل هذا بالإضافة إلى خطأ آخر يتمثل في وصفه خطو الناقة عند تعبها بقوله: (تناءى خطوها)، مع أنه أراد أن يقول: (حين تدانى خطوها)[12]، وبذلك أخطأ التعبير عما أراد قوله، فأتى الابتداء معقداً وغامضاً. وهذه المرة نظراً لخروجه عما ألف قوله الشعراء من ناحية المعاني.

بعد هذا يمضي ابن رشيق مستعرضاً أمثلة مختلفة من الابتداءات التي عيبت على أصحابها، مبرزاً نوع العيب المسجل عليها. ليحصي، من خلالها الزلات التي يمكن أن تلحق المبدأ، ومن جملة هذه العيوب. عدم احتراس الشاعر فيما يقوله، وتجاهله لظروف المخاطب، وخصوصاً الممدوح، مما يترتب عنه وقوعه فيما لم يحتسب. كما وقع لجرير يوم دخل على عبدالملك بن مروان، فمدحه بقصيدة استهلها بقوله موجهاً الخطاب لنفسه، من باب التجريد على عادة القدماء:

أتصحو أم فؤادك غير صاح عشية هم صحبك بالرواح

فقال له عبدالملك: (بل فؤادك يا ابن الفاعلة)، لكونه استثقل هذه اللهجة العنيفة في الخطاب الشعري الموجه له كملك، رغم علمه بأنه موجه من الشاعر لنفسه.

وفي نفس الإطار سجل على المتنبي قوله لكافور في أول لقاء بينهما:

كفى بك داء أن ترى الموت شافياً وحسب المنايا أن يكن أمانيا

كما يؤخذ على ذي الرمة قوله في ابتداء قصيدة مدحية في عبدالملك بن مروان:

ما بال عينك منها الماء ينسكب كأنه من كلى مفرية سرب

(وكانت بعين عبدالملك ريشة، وهي تدمع أبداً، فتوهم أنه خاطبه،

أو عرض به، فقال: وما سؤالك عن هذا يا جاهل؟، فمقته وأمر بإخراجه)[13].

على أن هذه العيوب جميعها، سواء منها تلك المتعلقة بمخالفة العادة اللغوية أو البلاغية، أو بعدم مراعاة ظروف المخاطب، يرجعها ابن رشيق لسببين هما: (الغفلة في الطبع، أو الاستغراق في الصنعة)[14]، لأنهما يوقعان الشاعر في السهو أو في التعقيد، ويضطرانه، بالتالي، لمخالفة العادة في المعاني، وكلاهما من عيوب الابتداءات. وهذا ما يجعلنا نتصور مذهب الكاتب في الشعر. فهو من أهل الوسط، بين الطبع والصنعة، لأن كليهما له، في رأيه، تأثير سلبي على جودة المبدأ. وهو ما يدفعنا للتساؤل عن موقف ابن رشيق من هذه المسألة. وهل الصنعة تفسد في رأيه الشعر، أم أنها لازمة لتحقيق جودته؟. وعلى أي شيء يعتمد الشاعر في نظم شعره، أعلى الطبع وحده؟، أم على الطبع والصنعة معاً؟. أسئلة كثيرة سنتطرق لها في الجزء الثاني المخصصة للمناقشة والتعليق. مكتفين الآن بإثارتها فقط.

وبالمناسبة تجدر الإشارة إلى أن الابتداءات التي لا يراعي أصحابها مقتضيات أحوال المخاطبين وظروفهم غالباً ما تسقط قيمتها الفنية. وتعود على أصحابها بما لم يكن في الحسبان. خصوصاً إذا علمنا أن المخاطبين غالباً ما يقبلون المبالغات المستحيلة، لكونها ترضي مشاعرهم ورغباتهم العميقة، على أبيات أخرى، رغم ما تتوفر عليه من معان منطقية معقولة. بدليل ما وقع لأبي نواس - واعتبر فيه مخالفاً للأدب - يوم بنى بعض بني برمك داراً، فأنشده قصيدة يقول في مطلعها:

أربع البلى إن الخشوع لباد عليك، وإني لم أخنك ودادي

(فتطير منها البرمكي، واشمأز حتى كلح، وظهرت الوجمة عليه، ثم قال: نعيت علينا أنفسنا يا أبا نواس)[15].

أهمية النصيحة والخبر اللذين أوردهما ابن رشيق تكمن في جانبين، أولاهما يتعلق بقوله: (ويميل إلى شهواتهم، وإن خالفت شهوته)[16]، مما يدفع للتساؤل عن مفهوم الشعر ووظيفته، كما يفهمهما ابن رشيق. وهل يكتب الشعر للتعبير عن الأفكار والأحاسيس الخاصة بصاحبه. أم لتزييفها، والتنازل عنها إرضاء لميول المخاطب؟.

وثانيهما يتعلق بما حدث لأبي نواس مع البرمكي. وهنا لن نناقش صحة الخبر، لأن ذلك يتطلب بحثاً مستفيضاً يخرج عن نطاق ما هو موضوع لهذه الدراسة. وإن كان هذا لا يمنع، مع ذلك، مع إثارة بعض الملاحظات الهامة المتعلقة أساساً بما يحدثه الشعر من تأثير نفسي في المتلقي. قد يصل أحياناً درجة التطير، كما هو الحال بالنسبة للبرمكي. مما يفسر، في تقديري، سر إلحاح ابن رشيق على دور المخاطب في تحديد شعرية القصيدة.

بعد هذا ينتقل الكاتب للحديث عن التقليد شبه الموحد بين الشعراء في افتتاح قصائدهم بالنسيب، معللاً ذلك بما لهذا الموضوع: (من عطف القلوب، واستدعاء القبول، بحسب ما في الطباع من حب الغزل، والميل إلى اللهو والنساء، وإن ذلك استدراج إلى ما بعده)[17]. على أنه إذا ان النسيب استقطب غالبية ابتداءات قصائد الشعراء القدامى والمحدثين على السواء، فإن سبل تناوله قد اختلفت من شاعر لآخر حسب طبيعة بيئاتهم ومقوماتها الحضارية. فمعاني شاعر بدوي تخالف معاني آخر حضري. وبذلك نلاحظ البعد السوسيولوجي للأدب، بمفهومه البسيط، عند ابن رشيق. وعليه فإن الشاعر البدوي يتناول في افتتاحياته: (ذكر الرحيل والانتقال، وتوقع البين، والإشفاق منه، وصفة الطلول والحمول، والتشوق بحنين الإبل ولمع البروق ومر النسيم، وذكر المياه التي يلتقون عليها، والرياض التي يحلون بها من خزامى وأقحون

وبهار... ولا يعدون النساء إذا تغزلوا ونسبوا، فإن وقع مثل قول طرفة:

وفي الحي أحوى ينفض المرد شادن مظاهر سمطي لؤلؤ وزبرجد

فإنما هو كناية بالغزال عن المرأة)[18]. وبذلك تتأكد لنا العلاقة الوطيدة بين المعاني الواردة في مثل هذه الافتتاحيات والوسط الحضاري الذي يعيش فيه الشاعر. فهو ينطلق من أخلاق البادية، ومن انعدام الاستقرار، وما يصدر عنه من تشبيه وتشوق وحنين. وبذلك يتميز شعره من هذه الناحية عن شعر أهل الحاضرة، الذين تختلف ظروفهم البيئية عن ظروف الشعراء السابقين. فينعكس ذلك على ما يقولونه من أشعار. فتأتي هي الأخرى مختلفة من حيث معانيها، رغم أن الموضوع واحد. وهكذا نلاحظ أن افتتاحيات النسيب لدى شعراء الحاضرة: (تأتي أكثر... في ذكر الصدود والهجران والواشين والرقباء، ومنعة الحرس والأبواب، وفي ذكر الشراب والندامى، والورد والنسرين والنيلوفر، وما شاكل ذلك من النواوير البلدية أو الرياحين البستانية، وفي تشبيه التفاح والتحية به، ودس الكتب، وما شاكل ذلك مما هم به منفردون، وقد ذكروا الغلمان تصريحاً، ويذكرون النساء أيضاً)[19] إلا أنه إذا كان هذا هو مذهب الشعراء في افتتاح قصائدهم، فإن بعضهم اتبع نفس المذهب الذي سلكته الأغلبية من باب التقليد، دون محاولة التفاعل مع المعطيات البيئية التي يوجد فيها، سواء كانت بدوية أو حضرية، وهكذا وجدنا شعراء يقلدون البدويين في ذكر الإبل ووصف المفاوز، رغم أنهم لم يركبوا جمالاً قط ومنهم من قال متغزلاً في النساء اعتقاداً منه دون سابق تجربة. وهكذا نلاحظ أن العرف الفني اكتسى قوة أعطته صبغة الإلزام، بحيث أصبح الشاعر إذا أراد أن يكتب شعراً وجد نفسه مقيداً بهذا العرف الفني، ولا يجد منه فكاكاً، مما يضطر

معه، في بعض الأحيان إلى تزييف عواطفه وأحاسيسه اتباعاً له واقتداء به، كما هو الأمر في مراعاة ظروف المخاطب.

وكما جرت العادة بافتتاح القصائد بالنسيب، فإنها جرت كذلك بأن يذكر الشاعر قبل المديح ما عاناه من مشاق ومصاعب، وما تجشمه من أهوال، وهو في طريقه إلى ممدوحه، كل ذلك قبل أن: (يخرج إلى مدح المقصود، ليوجب عليه القصد، وذمام القاصد، ويستحق منه المكافأة)[20]. وبذلك تتأكد من جديد الخلفية التي يجب أن ينطلق منها الشاعر في صناعة مقاطع قصيدته، بناء على التأثير النفسي المراد تحقيقه في المتلقي. على أن هذا ينبغي ألا يدفعنا للاعتقاد بأن الجري وراء هذا التأثير يكون دائماً على حساب الصدق الفني، وتزييف عواطف الشاعر، واقتلاع الشعر من جذوره السوسيولوجية. بل العكس، خصوصاً إذا علمنا أن الذي فرض هذه الطريقة في التعبير ليس هو الرغبة في إحداث التأثير النفسي فقط، وإنما الواقع المعيش في تلك الفترة أيضاً، وهذا ما يجعل الرغبة في إحداث التأثير النفسي المناسب في المتلقي تتكامل والرغبة في التعبير ما يعانيه الشاعر في وسطه الحضاري، خصوصاً قبل أن تتحول هذه الطريقة لعرف فني له صبغة إلزامية. مما اضطر معه الشعراء بعد ذلك لتغييره مجاراة لواقعهم اليومي، وحفاظاً على مبدأ الصدق الضروري في التعبير الشعري.

على أنه إذا كانت طريقة تناول الشعراء للنسيب في افتتاح قصائدهم تختلف بحسب أماكن تواجد كل شاعر، فإن التأكيد على هذا البعد البيئي في افتتاحيات قصائدهم قد استمر، وهكذا وجدنا لوصف الديار نصيباً في افتتاحيات البدو، ولم لا! وهم سكان خيام، ينتقلون من موضع لآخر تبعاً للماء والكلأ، وبذلك تصبح ديارهم المهجورة رسوماً وأطلالاً بالية، تذكر الشاعر عند المرور بها، بما كان له فيها من

أيام سعيدة، صحبة أهله وأحبابه، مما يوجب عليه تخصيص جزء من القصيدة للبكاء عليها ووصف ما حل بها بعد الرحيل.

إلا أنه إذا كانت تلك عادة شعراء البادية، فينبغي ألا يتخذها الشاعر الحضري طريقة له في النظم، فيذكر الديار وما حل بها (إلا مجازاً)، لأن أبنية الحاضرة، على عكس خيام البادية، لا تنسفها الرياح، ولا يمحوها المطر. وهذا ما يوحي بأن ابن رشيق لا يغفل مبدأ الصدق في التعبير، ومراعاة الأحوال المعيشية التي يحياها الشاعر، مما يعطي الافتتاحيات بعداً معرفياً خاصاً، يمكننا الاعتماد عليه في استخلاص بعض الحقائق التاريخية عن الفترة التي نظمت فيها.

وفي نطاق ارتباط الشاعر، دائماً في افتتاحيات قصائده، بما يمليه عليه واقعه المعيشي والتزامه الشخصي بالصدق في التعبير عن هذا الواقع: (خلافاً للمحدثين في وصف ما ليس عندهم)[21]، نجد الشعراء القدامى يخصون رفاقهم ووسائل تنقلهم في تلك البيئة الصحراوية بنصيب في هذه الافتتاحيات: (وهكذا يصفون الإبل لكثرتها، وعدم وجود غيرها، ولصبرها على التعب، ولقلة الماء والعلف)[22]. إلا أنه إذا كانت هذه هي العادة المتبعة، فإن بعض الشعراء قد حاولوا، مع ذلك، الخروج عنها. وفي هذا الصدد يسجل ابن رشيق مخالفة البعض لعادة الشعراء في وصف الرحلة والناقة: (فوصف أنه قصد الممدوح راجلاً)[23]، من باب التقيد بالصدق، ولو خالف العادة الفنية. ومن أمثلة ذلك قول أبي نواس للفضل بن يحيى بن خالد:

إليك أبا العباس من بين من مشى　　عليها امتطينا الحضرمي الملسنا

قلائص لم تعرف حنيناً على طلا　　ولم تدر ما قرع الفنيق ولا الهنا

وهكذا وصف النعال الحضرمية التي امتطاها، وهو في طريقه إلى

الممدوح، خلافاً لما هو متعارف عليه بين الشعراء من وصف الرحلة ومشاق السفر. على أن المخالفة للعرف الفني لم تقف عند هذا الحد، وإنما تجاوزته لتشمل استبدال وصف الخيل، كوسيلة للرحلة في البيئة العربية الصحراوية، بوصف الإبل، لما لها في نفسية بعض الشعراء من تهيب وتعاطي الشجاعة. كما فعل المتنبي في وصف قدومه إلى مصر على خوف من سيف الدولة:

ويوم كليل العاشقين كمنته أراقب فيه الشمس أيان تغرب

على أنه إذا كانت هذه هي طريقة أهل المشرق في افتتاح قصائدهم، فإن الناقد ابن رشيق لا ينسى مقارنتها بطريقة أهل المغرب، ليستغلها مناسبة ثمينة للحديث عن ابن رشيق الشاعر، وبذلك يحضر الناقد الشاعر ولو بكثير من التواضع، كما تبين ذلك العبارة التالية: (وإن لم أدخل في جملة من تقدم، ولا بلغت خطته)[24]. غير أنه، وبغض النظر عن هذا الميل الذاتي الملحوظ، فالمقطع في حد ذاته لا يخلو، مع ذلك، من فائدة، تتمثل خاصة في تحديد العلاقة بين التصورات النظرية المجردة ومقابلاتها العملية الملموسة. وهكذا نلاحظ أنه إذا كان للمشرق استثناءاته في افتتاح القصائد التي تخالف العرف الفني، فإن المغرب، مواكبة منه لخصوصيته الحضارية، لم يعرف شيئاً من هذه الاستثناءات إلا نادراً: (لاسيما إذا كان المادح من سكان الممدوح)[25].

انطلاقاً من قولة ابن رشيق السابقة، نستنتج أن المغرب له خصوصيات شعرية تجسد في العمق خصوصياته البيئية. على أنه إذا ما لاحظنا بعض التشابه بين افتتاحيات المغاربة والمشارقة، فينبغي ألا ندخلها في باب التقليد، وإنما هي من باب الصدق الفني لا أقل ولا أكثر. وما ينطبق على الأقاليم يسري طبعاً على الأفراد. وكأني بابن

رشيق في تأكيده هذا إنما يريد التأكيد، ضمنياً على استقلاليته الشعرية الخاصة. وإن كان هذا لا يخرج مع ذلك عما سبق أن أكد عليه في الصفحات السابقة، من أن الشاعر بقدر ما يتقيد بالعرف الشعري، بقدر ما يعكس واقعه، ويستجيب لظروفه. وفي هذا الإطار يندرج تميز الشعراء المغاربة عن نظرائهم المشارقة. وللتدليل على ذلك يورد ابن رشيق نماذج من أشعاره، نقتطف منها ما قاله في قصيدة يعتذر فيها للوالي عن طول غيابه:

إليك يخاض البحر فعما كأنه بأمواجه جيش إلى البر زاحف

على أنه إذا كان بناء القصيدة العربية القديمة يفترض، كقاعدة، توفر العناصر الثلاثة موضوع هذا الباب (المبدأ والخروج والنهاية)، وخصوصاً العنصر الأول الذي نحن بصدد الحديث عنه الآن. فإن هذا لا يلغي، مع ذلك، وجود استثناءات تشذ عن هذه القاعدة. وهكذا، فكما توجد في النثر خطب بتراء، يهجم فيها الخطيب مباشرة على الموضوع دون تمهيد. فكذلك توجد في الشعر بعض القصائد يدخل أصحابها مباشرة، وبدون مقدمات، للغرض الرئيسي، مما يعرف: (بالوثب البتر، القطع، الكسع، الاقتضاب)[26]. ومن ذلك قول أبي الطيب المتنبي:

إذا كان مدح فالنسيب المقدم أكل فصيح قال شعراً متيم

وبذلك استنكر هذا التقليد الذي لا يؤدي اتباعه إلا إلى إلغاء الصدق في التعبير، المفروض توفره في الشعر. علماً بأن هناك من ينسب الريادة في ذلك لأبي نواس في قوله:

لا تبك ليلى ولا تطرب إلى هند واشرب على الورد من حمراء كالورد

على أنه إذا كانت العادة الشعرية تقتضي، كما سبق الذكر، بأن

تستهل القصائد بالنسيب، لما له من تأثير حسن على نفوس السامعين، يجعلهم يقبلون على ما سيتلوه من غرض رئيسي، فإن هذا ينبغي ألا ينسى الشاعر أن النسيب لا يعدو أن يكون مجرد مقدمة لموضوع رئيسي. وهذا معناه أن النسيب إذا كان محبباً للنفوس، فينبغي ألا يكون ذلك على حساب الغرض الرئيسي، بحيث تنقلب الآية، فيحدث عكس ما كان ينتظره الشاعر من تأثير إيجابي على المتلقي.

انطلاقاً من هذه التحديدات كلها، يظهر أن للابتداء قواعد وأصولاً تجعل منه جزءاً مهماً في بناء القصيدة العربية القديمة، بقدر ما هو صعب في نفس الوقت. فلا غرابة بعد هذا إذا ما وجدنا (من الشعراء من لا يجيده)[27]، رغم تمكنه من باقي المكونات الأخرى، كما هو الأمر بالنسبة للبحتري مثلاً:

3 - الخروج:

بعدما أطال الكاتب في الحديث عن المبدأ، انتقل للحديث عن الخروج، محاولاً شرح معناه، مع توضيح الفروق الدلالية التي تميزه عن سواه من المصطلحات المستعملة عادة كمرادفات له، دون أن يكون له نفس المفهوم. ومن ذلك تشبيههم له بالاستطراد، وهو (ليس به)[28]. لأن الخروج في رأيه، أن ينتقل الشاعر من موضوع لموضوع آخر بلطف وحذق، ثم يتمادى فيما خرج إليه، وكمثال على ذلك يورد بيتين من قصيدة لأبي عبادة البحتري قالها في مدح إبراهيم بن الحسن بن سهل:

سقيت رباك بكل نوء عاجل   من وبله حقاً لها معلوما

ولو أنني أعطيت فيهن المنى   لسقيتهن بكف إبراهيما

وبذلك انتقل الشاعر من الدعاء بالسقي للربا إلى مدح إبراهيم بفضيلة الكرم، التي يفوق فيها الغيوم المحملة بالأمطار، مما أغرى الشاعر بتمني سقي هذه الربا بكفي إبراهيم بدلاً من الغيوم، ثم تمادى

بعد ذلك في مدح الممدوح. على أنه إذا كان هذا هو الخروج، فإن الاستطراد كما يحدده ابن رشيق هو: (أن يبني الشاعر كلاماً كثيراً على لفظة من غير ذلك النوع، يقطع عليها الكلام، وهي مراده دون جميع ما تقدم، ويعود إلى كلامه الأول، وكأنما عثر بتلك اللفظة عن غير قصد ولا اعتقاد نية)(29).

أما ما يحلو لبعض الناس من تسمية الخروج تخلصاً، فإن ابن رشيق لا يوافقهم على ذلك، لأنه إذا كان الخروج - كما سبقت الإشارة لذلك - انتقالاً من موضوع لآخر، مع التمادي في الثاني، دون الرجوع للأول. فإن ما يطلق عليه لفظ تخلص، في رأي ابن رشيق، هو انتقال الشاعر من معنى لآخر، ثم العودة للأول، والأخذ في غيره، ثم الرجوع إلى ما كان فيه. وكمثال على ذلك يورد قول النابغة الذبياني في آخر نسيب قصيدة يعتذر بها للنعمان بن المنذر:

وكفكفت مني عبرة فرددتها ... إلى النحر منها مستهل ودامع
على حين عاتبت المشيب على الصبا ... وقلت ألما أصح والشيب وازع

ثم تخلص إلى الاعتذار قائلاً:

ولكن هما دون ذلك شاغل ... مكان الشغاف تبتغيه الأصابع
وعيد أبي قابوس في غير كنهه ... أتاني ودوني راكس فالفواجع

ثم وصف حاله عند سماع ذلك، قائلاً:

فبت كأني ساورتني ضئيلة ... من الرقش في أنيابها السم ناقع
يسهد في ليل التمام سليمها ... لحلي النساء في يديه قعاقع
تناذرها الراقون من سوء سمها ... تطلقه طوراً وطوراً تراجع

بعد هذا الانتقال من معنى إلى معنى، والعودة إلى الأول، قبل

الانتقال إلى ثالث، تخلص النابغة إلى الاعتذار الذي كان فيه، فقال:

أتاني - أبيت اللعن - أنك لمتني وتلك التي تستك منها المسامع

ويدخل ابن رشيق في إطار التخلص، ما يسمى بالإلمام، وهو ما يلاحظ في بعض القصائد من انتقال في موضوع كالنسيب إلى آخر كالمدح، ثم العودة إلى النسيب، ثم بعده إلي المدح، كما فعل أبو تمام في إحدى قصائده المدحية التي أورد مقطعاً منها ابن رشيق في هذا الباب.

على أنه إذا كان من عيوب الابتداء عدم مراعاة الشاعر لظروف الشخص المستهدف بالقصيدة (كالممدوح مثلاً)، فإن نفس الشيء يجري على الخروج، إذ يجب أن يكون الربط فيه بين المقدمة والموضوع الرئيسي للقصيدة قائماً على ما يناسب مقام الشخص الذي نظمت من أجله. وكذا على نوعية الأثر النفسي المطلوب من ورائها، وفي ضوء ذلك يقوم الخروج، ويصنف الشعراء. خصوصاً وإجادة الشاعر لجزء من القصيدة، لا يعني مطلقاً قدرته على تجويد باقي الأجزاء الأخرى. وفي هذا الإطار عيب على أبي الطيب المتنبي بعض الخروج، نظراً لعدم مراعاته لأحوال المخاطب، رغم أنه يعتبر من أكثر الناس إجادة في هذا المجال. ومن ذلك ما أخذ عليه في قوله منتقلاً من النسيب إلى المدح في قصيدة يمدح فيها سعيد بن عبدالله بن الحسن الكلابي المنبجلي:

ها فانظري أو فظني بي ترى حرقاً من لم يذق طرفاً منها فقد وألا

عل الأمير يرى ذلي فيشفع لي إلى التي تركتني في الهوى مثلا

أيقنت أن سعيداً طالباً بدمي لما بصرت به بالرمح معتقلا

من هذه الأبيات نستنتج أن المتنبي أوكل لممدوحه دوراً لا

يتناسب ومقامه، بل إنه أنزله منزلة هو دونها بكثير، وبذلك خرج عن العرف الفني المتبع في مثل هذه المناسبات. مما جعل للقصيدة تأثيراً مغاليراً لما كان يتوخاه الشاعر من وراء نظمها، وهذا ما لفت نظر النقاد فاعتبروها من السقطات الفنية التي وقع فيها المتنبي. وهذا ما يدفعنا للقول بأن الشاعر إذا أراد أن يجيد الخروج، كما هو الشأن بالنسبة للمبدأ، فما عليه إلا أن يعير اهتماماً كبيراً لما يقوله، حتى يتأكد مما إذا كان يتناسب والمقام الذي سيقال فيه أم لا. وبذلك يتأكد ما سبق أن لاحظناه بخصوص وجهة نظر ابن رشيق في الشعر. فهو ليس ما هو في ذاته فحسب، وإنما هو بالإضافة لذلك ما يحدثه من تأثير نفسي في المخاطب. إن لم نقل إن الشعر في ذاته لا يدرك إلا عبر ما يحدثه في المتلقي.

وكما استعرض ابن رشيق مذهب الشعراء في المبدأ، استعرض طريقتهم في الخروج للمدح، وتتمثل هذه الطريقة في قولهم بعد انتهائهم من وصف الإبل والصحاري (دع ذا) و(عد عن ذا) و(إلى فلان قصدت)، و(حتى نزلت بفناء فلان)[30]، أو يستهلون غرضهم الرئيسي في القصيدة بأن المشددة، كدليل على بداية القول في الشيء الذي يقصدون، إلى جانب هذه الطريقة توجد طريقة أخرى يتم فيها إحكام الربط بين المقدمة والموضوع الرئيسي في القصيدة، أما إذا لم يتم الربط بين المقطعين، لا بالأدوات السابقة ولا بواسطة المعنى، بحيث أبقى الشاعر على خندق ملحوظ بين المقدمة والغرض الرئيسي، سمي ذلك (طفراً وانقطاعاً)[31]. وقد عرف هذا عن البحتري لكثرة ما وقع فيه شعره، ومن الأمثلة التي يوردها له ابن رشيق قوله:

لولا الرجاء لمت من ألم الهوى ... لكن قلبي بالرجاء موكل

إن الرعية لم تزل في سيرة ... عمرية مذ ساسها المتوكل

4 - النهاية:

بعد المبدأ والخروج يعرج ابن رشيق على النهاية، فلا ينسى مقارنتها بالمبدأ، سواء من ناحية أهميتها في القصيدة، أو من ناحية الأثر الذي تخلفه في السامع. بحيث إذا كان الكاتب قد شبه المبدأ بمفتاح الشعر، فإن النهاية، بحكم موقعها في آخر القصيدة، تعتبر قفلاً له. لذلك فهي لا تقل أهمية عن المبدأ، خصوصاً وأنها آخر ما يبقى عالقاً في ذهن السامع بعد انتهاء الشاعر من إنشاد قصيدته. فلا يأتي بعدها شيء. لذا يجب أن يوليها الشاعر عناية خاصة، تمكنه من إحداث التأثير النفسي الإيجابي الذي يطمح إليه. وهو ما لا يتحقق دون إحكام النهاية، بحيث يشعر السامع كأن شيئاً سيأتي بعدها، أو يترك في نفسه لهفة لما هو أبعد منها.

إذا كانت هذه هي الشروط الفنية والفكرية الواجب توفرها في النهاية لتصل درجة الجودة التي يتوخاها الشاعر، فإن هذا لا يلغي ما عرف عن العرب من نهايات تخالف في بعض جوانبها الشروط المرسومة سابقاً. ومن ذلك أن منهم من كان يختم قصيدته ويقطعها ونفس السامع ماتزال متعلقة بما بعدها، وبذلك تبقى القصيدة مبتورة في آخرها. كما قد تبتر في بدايتها. وكمثال على ذلك يورد ابن رشيق قول امرئ القيس في ختام معلقته، يصف السيل من كثرة تهاطل الأمطار:

كأن السباع فيه غرقى غدية   بأرجائه القصوى أنابيش عنصل

أما ما جرى من إنهاء القصائد في غير المدح بالدعاء، فذاك شيء غير مقبول في نظر الكاتب، لما يعكسه، في نظره، من عجز الشاعر عن إيجاد نهاية جيدة لقصيدته، فيلجأ إلى الدعاء لما به من سهولة تستر ضعفه، وتخفي نضوب معينه الفني. إلا ما كان من قصائد المدح، فإن اختتامها بالدعاء شيء مقبول، لما يصادفه ذلك، في

نفس الممدوح، من قبول ورضى، ومادامت القصيدة المدحية تسعى للفوز بذلك الرضى والقبول، فلا غرابة أن نرى الشاعر يسعى بكل ما يملك من وسائل فنية لتحقيقه، شريطة ألا يكون الدعاء من نوع ما قاله أبو الطيب المتنبي، يذكر الخيل لسيف الدولة:

فلا هجمت بها إلا على ظفر ولا وصلت بها إلا إلى أمل

ففي هذا البيت لا يدعو الشاعر للممدوح، حتى يدعو عليه، سواء في الشطر الأول، أو في الشطر الثاني، ومثل هذا يترك أثراً سيئاً في نفس الممدوح، لأنه ينفر منه.

وبما أن من الشعراء من يجيد عنصراً دون الآخر، فإن الكاتب لا يفوته أن يصنف لنا أكثر الشعراء إجادة لهذه العناصر كلها، وهو المتنبي، رغم ما عرف عنه من تعقيد وتكلف في بعض الأحيان.

الشق الثاني الخاص بالمناقشة:

تقديم عام:

مع بداية هذا القسم سينطلق صوت آخر في مواجهة صوت الكاتب، الذي تحدث بما فيه الكفاية سابقاً عن تصوره النظري العام للقضايا الشعرية المطروحة. أما الآن فإن صوتاً ثانياً هو صوت القارئ، سيتحرر من سلبيته وحياده ليدخل في علاقة جدلية مع صوت الكاتب. قد لا تكون هذه المواجهة متكافئة، لكن هذا لن يحرمنا، مع ذلك، من حق إبداء الرأي، والاحتكام للعقل والمنطق لاستنتاج ما يمكن استنتاجه من مواقف الكاتب النقدية السابقة.

لتحقيق ذلك اعتمدنا خطة منهجية واضحة، تتمثل في مخالفة خطة الكاتب في استعراض أفكاره، لما قد توقعنا فيه من تكرار،

وتعويضها بأخرى مغايرة، تقوم على مبدأ تحديد الأفكار الأساسية المثيرة للنقاش. على أن نجعل منها عناوين فرعية لأبرز ما سنتناوله بالمناقشة في هذا القسم.

وهكذا، وبعد قراءات فاحصة عديدة لمحتوى الباب المدروس، انتهينا لتحديد أبرز القضايا المثيرة للنقاش في النقط التالية:

- ملاحظات منهجية عامة.
- الاهتمام بالمتلقي في تحديد قيمة القصيدة.
- الموقف من قضية القدماء والمحدثين.
- الطبع والصنعة في علاقتهما بجودة القصيدة.

1 - ملاحظات منهجية عامة:

تحت هذا العنوان سنتناول كل ما يمكن أن يسجله قارئ باب المبدأ والخروج والنهاية من ملاحظات منهجية، إيجابية كانت أو سلبية، مع محاولة تحديد سبب وقوعها. وبما أن الملاحظات المسجلة في هذا الصدد كثيرة ومتنوعة، ورغبة في عرضها بشكل منظم واضح، ارتأينا تصنيفها لمجموعتين:

مجموعة أولى خاصة بالملاحظات المنهجية الشكلية، المتعلقة بطريقة ترتيب الأفكار، الرئيسية والفرعية، واعتبارات ذلك. بالإضافة لنوعية الترابط القائم بينها، وكذا نوعية التوزيع الكمي المعتمد في معالجتها، وهل هناك توازن أم لا؟، ولماذا؟. مع استنتاج ما يمكن استنتاجه من ذلك كله.

ومجموعة ثانية خاصة بالملاحظات المنهجية الجوهرية وتشمل الطريقة المعتمدة في جمع المادة، والمصادر التي سخرت لها، ولا أقصد بالمصادر هنا الكتب والمؤلفات فقط، وإنما كل ما يمكن أن يشكل مرجعاً

في استخلاص المادة الشعرية والنقدية. سواء أكانت كتاباً أو رواية، أو فكرة، أو ذاكرة... إلخ. مع عدم إغفال المزايا المترتبة على كل مرجع، خصوصاً فيما يتعلق بقيمته العلمية...

1 - المجموعة الأولى:

وهنا يمكن القول إجمالاً بأن الباب المدروس التزم في عرض أفكاره خطة منهجية مضبوطة وواضحة، تتألف من مقدمة عامة وعرض فخاتمة. وهذا ما جعلنا لا نحس بأي خلل عند قراءته. ويمكننا، بالنسبة أن نسجل بأن هذا الضبط المنهجي، في إطاره العام، ليس صعباً، ولا يتطلب أي جهد فكري كبير. ذلك أننا إذا ما أمعنا النظر في عمق هذه المنهجية، محاولين ربطها بالقصيدة التي تعتبر عناصر الباب أبرز أجزائها. خلصنا إلى أن ترتيب الباب لمبدأ وخروج فنهاية، ليس من إبداع ابن رشيق، ولا من ابتكاره، بقدر ما هو التزام بنفس الترتيب الطبيعي للعناصر المدروسة في القصيدة. وهكذا نجد أن أول ما يصادفنا، ونحن نقرأ القصيدة العربية القديمة هو المبدأ، يليه الخروج، وبعده النهاية. لذلك فلا غرابة إذا ما وجدنا ابن رشيق يعتمد نفس الترتيب المنهجي الطبيعي في معالجة الموضوع. مما يعكس ببساطة المجهود الفكري المبذول على المستوى التنظيمي الداخلي لأفكار الباب. على أننا إذا ما تجاوزنا الإطار المنهجي العام، وحاولنا الوقوف عند التنظيم الداخلي الخاص بكل قسم من أقسامه الثلاثة الرئيسية، لفحص الخطة المتبعة في عرضها، سنلاحظ وجود بعض الاضطراب، مما يجعلنا نشك في خضوعها للتسلسل المنطقي المفروض في مثل هذه البحوث. الأكثر من هذا أننا لاحظنا بعض الاستطرادات المخلة أحياناً. ولإعطاء صورة واضحة عن ذلك، سنحاول عرض الأفكار الجزئية الواردة في المكون الأول/ المبدأ، نظراً لما يوفره طوله من فرص مناسبة لإظهار هذه

الجوانب. وهكذا يمكن تلخيص الخطوات المتبعة في عرض أفكار هذا العنصر في النقط التالية:

- تعريف المبدأ.
- مختارات من المطالع الجيدة.
- عيوب المطالع، مع أمثلة لذلك.
- أسباب وقوع الشعراء في هذه العيوب.
- نصائح للشعراء كي يتفادوا هذه العيوب، مع أمثلة لذلك.
- مذهب الشعراء في افتتاح قصائدهم بالنسيب، مع إبراز الفرق بين أهل البادية والحاضرة.
- ذكر المفاوز والركاب قبل المديح، مع الإشارة للفرق في ذلك بين شعراء البادية والحاضرة.
- المتنبي يذكر الخيل بدل الإبل.
- الانتقال لوصف طريقة أهل المغرب، مع الوقوف على تصوره الشخصي كشاعر.
- العودة إلى طريقة بعض الشعراء المشارقة في إغفال مقدمة النسيب.
- الشعراء الذين لا يجيدون الابتداء.
- أمثلة من الابتداءات الجيدة لكل من أبي تمام والبحتري.

باستعراضنا لترتيب الأفكار الجزئية التي اشتمل عليها مقطع المبدأ، نلاحظ بعض الاضطراب المنهجي في عرضها، وذلك إما لكثرة المادة المتوفرة، أو لاهتمام الكاتب الزائد بعرض أكبر قدر ممكن من المعلومات، بغض النظر عن الطريقة. وكدليل على هذا الاضطراب، نرى أنه إذا كانت النقطة الأولى المتمثلة في تعريف المبدأ، تحتل مكانها الطبيعي في مقدمة العرض بصفتها نقطة رئيسية، لا يمكن تجاوزها أو

تأخيراً، نظراً لدورها التأسيسي في العرض ككل. فإن النقطة الثانية يبدو أنها سبقت مكانها المنطقي، خصوصاً إذا علمنا أن اختيار هذه المنتخبات متوقف بالأساس على ما يمكن تسميته بخطوة تحديد العرف الفني المتبع عند العرب في افتتاح القصائد. وعليه فإن النقطة السادسة، وما يتلوها حتى العاشرة، أحق في نظري منهجياً بالرتبة الثانية من النقطة السابقة. على أن توضع هذه الأخيرة، وما بعدها من النقط، حتى الخامسة، في مراتب النقط المحولة. ليصبح الترتيب، بعد هذا التعديل، على الشكل التالي:

- تعريف المبدأ.
- مذهب الشعراء العرب القدامى في افتتاح قصائدهم بالنسيب، مع الإشارة للفرق في ذلك بين أهل البادية والحاضرة.
- ذكر الشعراء للمفاوز والركاب قبل المديح، مع الإشارة إلى الفرق في ذلك بين أهل البادية والحاضرة.
- المتنبي يذكر الخيل بدل الإبل.
- الانتقال لوصف طريقة أهل المغرب، وعلى الخصوص طريقة الشاعر ابن رشيق في ذلك.
- العودة إلى طريقة بعض الشعراء المشارقة في إغفال مقدمة النسيب.
- مختارات من المطالع الجيدة.
- عيوب المطالع، مع أمثلة لذلك.
- أسباب وقوع الشعراء في هذه العيوب.
- نصيحة للشعراء كي يتفادوا الوقوع في هذه العيوب، مع أمثلة لذلك.
- الشعراء الذين لا يجيدون الابتداء.
- أمثلة من الابتداءات الجيدة لكل من أبي تمام والبحتري.

إذا تجاوزنا الملاحظة السابقة، التي يمكن أن نجد فيها العذر لابن رشيق، نسجل ملاحظة جزئية أخرى، تتمثل في بعض الاستطرادات المخلة، كتلك التي عرج فيها على الغرب الإسلامي، لتحديد تصور شعرائه الخاص للموضوع. ذلك أنه إذا كان هذا الاستطراد إيجابياً ومفيداً، لما يقدمه القارئ العربي من معارف أدبية شاملة، تتجاوز الحدود المصطنعة التي حاول البعض حصرها في المشرق الإسلامي. فإن هذا الاستطراد، للأسف الشديد، فقد الكثير من قيمته المعرفية، عندما اقتصر على أمثلة شعرية خاصة بالكاتب، مما أضفى عليه طابعاً ذاتياً صرفاً، خيب أفق تطلع القارئ. بعدما استشعر انهياراً وشيكاً للعصبية الإقليمية، فإذا به يسقط من جديد في براثن عصبية ذاتية أضيق من السابقة، يختزل معها الغرب الإسلامي في أنا الكاتب، كنموذج وحيد. على أنه ما يزيد في تعميق الشعور بهذا الإحساس طول الاستطراد، وكثرة استشهاداته، لدرجة فاقت معها مجموع الاستشهادات الأخرى. مما أخل بالتوازن الطبيعي المفروض بين مختلف أفكار المكون. رغم المحاولة اليائسة التي قام بها ابن رشيق في بداية الاستطراد للتخفيف من حدة طابعه النرجسي، قائلاً: (وقد قلت أنا - وإن لم أدخل في جملة من تقدم، ولا بلغت خطته من قصيدة)[32].

ومع ذلك يبقى مصير هذا الاستطراد منهجياً رهين الجواب عن التساؤل التالي: هل استطاع ابن رشيق إقناع القارئ بمحتوى التصريح السابق أم لا؟.

الملاحظة الثالثة تتعلق بتوزيع الصفحات على مكونات الباب. ذلك أننا إذا ما عدنا لكيفية تقسيم مجموع صفحات الباب المدروس، البالغ عددها خمساً وعشرين صفحة، على أفكاره الثلاثة الرئيسية (المبدأ/ الخروج/ والنهاية). نلاحظ أن المبدأ استأثر بنصيب الأسد،

بحيث يبلغ عدد صفحاته ست عشرة صفحة، مقابل خمس صفحات للخروج، وثلاث صفحات للنهاية، وصفحة واحدة فقط للمقدمة.

هذا التوزيع غير المتكافئ، يدفعنا للتساؤل عن السبب. وهل هو اختلال عفوي لا يضمر أية خلفية؟، أم هو اختلال مقصود أجبر عليه الكاتب؟.

للإجابة عن هذه الأسئلة لابد من الإشارة إلى أن ما قام به ابن رشيق في هذا الباب، وربما في الكتاب ككل، لم يكن وليد الصدفة، بقدر ما هو مفروض، لم تكن للكاتب يد فيه. مادام مرتبطاً بحجم المادة المتوفرة في المراجع والمصادر المعتمدة. ولا دخل لرغبة الكاتب فيه.

إذا كان الأمر كذلك، وجبت إعادة صياغة السؤال السابق بالشكل التالي. لماذا لم يعثر ابن رشيق على معلومات متساوية بين المبدأ، الخروج، والنهاية؟، وماذا بعكس هذا اللاتساوي؟، وهل هو تقصير من الذين سبقوه، أم هو اهتمام زائد بمكون دون آخر؟. يبدو أن لا هذا ولا ذاك ينفع في تفسير هذه الظاهرة. رغم أن التعليل الأول يبدو أقرب للصواب من الثاني. بدليل ما يمكن ملاحظته عند تصفح بعض الكتب النقدية القديمة، كالموازنة مثلاً، من اهتمام مطلق بالمبدأ، وإغفال كلي للخروج والنهاية. مما يدفعنا للاعتقاد بأن التقصير يعود للنقاد القدامى. ولا دخل فيه للمحدثين. لكننا إذا ما أخذنا بهذا الرأي نكون كمن اكتفى في حكمه بظاهر الأمر، متغافلاً عن جوهره. ذلك أنه إذا كانت بعض كتب النقد القديمة تولي اهتماماً كبيراً بالمبدأ على حساب العنصرين الآخرين. ألا يعتبر ذلك ظاهرة تستدعي بدورها التفسير؟، أليس غريباً أن نجد بعض كتب النقد القديمة تتفق حول هذه النقطة؟.

إن طرح مثل هذه الأسئلة يعيدنا في الحقيقة لجوهر المشكل، والبحث بالتالي في طبيعة هذه المكونات ذاتها، لا خارجها. لنكتشف

سر اهتمام النقاد القدامى بهذا المكون الشعري دون سواه. وهذا ما قمنا به فعلاً، فانتهينا إلى أن السبب يعود لقيمة المبدأ وصعوبته، بالمقارنة للخروج والنهاية، مما انعكس على درجة اهتمام النقاد. وحجم ما خلفوه عن كل مكون. وبناء عليه، فإن ما يلاحظ على هذا الباب من اختلال في توزيع الصفحات، لا يتحمل فيه ابن رشيق أية مسؤولية مباشرة، بقدر ما له ارتباط بأهمية كل مكون، وحاجة الشعراء الماسة لضوابطه.

المجموعة الثانية: أما بخصوص المجموعة الثانية من الملاحظات فإن أول ما يطالعنا، ونحن نقرأ هذا الباب هو أن ابن رشيق اعتمد في رصد الأفكار الواردة فيه على الطريقة الاستبطانية الرافضة للأحكام الجاهزة المسبقة، والمعتمدة أساساً على ما تفضي إليه الدراسة المحايثة للمادة المدروسة من آراء. وهذا ما يفسر قلة المناقشة النظرية، والاعتماد الكلي على استخلاص الأحكام من المتن الشعري مع الإكثار من الأمثلة لتأكيد ما تم التوصل إليه. وهذا ما انعكس، بشكل عام على طريقة العرض، فبدأنا نلمس نوعاً من الحياد والموضوعية من طرف ابن رشيق، لدرجة قل معها تدخله، إلا ما كان من بعض التعاليق المقتضبة التي يأتي بها أساساً لتزكية ما انتهى إليه في النماذج المروية. من ذلك قوله معلقاً على رأي الحذاق بصناعة الشعر في مقدمة الباب: (وقد صدق، لأن حسن الافتتاح داعية الانشراح...)[33].

وتدخله معلقاً بالإيجاب كذلك على ما أخذه دعبل الخزاعي على بيت عبدالسلام بن رغبان ديك الجن: (ولعمري ما ظلمه دعبل...)[34]. وهذا صبغ الباب بروح المسالمة، وطغيان الأسلوب الوصفي على حساب الجدلي، في الوقت الذي كثرت فيه الاستشهادات الشعرية، وكأن ابن رشيق شعر بالحاجة لسند يؤكد به آراءه، فأورد من الأخبار والأمثلة ما يدعمها، ويجعلها مقبولة من طرف القراء. بحيث إنه إذا ما أراد إقناعنا مثلاً بأن من عيوب المبدأ عدم

مراعاة أحوال المخاطبين، أورد مجموعة من الأمثلة تؤكد ذلك. كما حدث لذي الرمة يوم دخل على عبدالملك بن مروان، فأنشده قصيدة يقول في مطلعها:

ما بال عينك منها الماء ينسكب كأنه من كلى مفرية سرب

(وكانت بعين عبدالملك ريشة، وهي تدمع أبداً، فتوهم أنه خاطبه أو عرض به، فقال: وما سؤالك عن هذا يا جاهل. فمقته، وأمر بإخراجه)(35).

لذلك كله نعتقد أن هذا الباب أقرب إلى مجمع للأخبار والأمثلة منه لأي شيء آخر.

إلى جانب هذه الملاحظة، هناك ملاحظة أخرى تتعلق بهذه الأخبار والأمثلة التي يحفل بها الباب. ذلك أن الأمانة العلمية تستوجب على الكاتب، أياً كانت قيمته، أن يحدد لنا المصادر التي استقى منها مادته. غير أنه للأسف الشديد، لا نعثر في هذا الباب على ذكر مرجع واحد. مما يجعلنا نتساءل عن الطريقة المعتمدة في جمعها. وهل تعود لمراجع مكتوبة، أم للحافظة فقط؟.

وأعتقد أنه لو اعتمد ابن رشيق في كتابه هذا على مراجع مدونة، لما وجد بداً من تحديدها، وذكر أسماء مؤلفيها. لكن بما أن الباب يخلو تماماً من كل هذا، فالراجح أنه اعتمد على حافظته. لأنها غالباً ما تبقي على الخبر دون المصدر. ونظراً لكثرة المصادر المعتمدة في جمع المادة، فإن ذكر عناوينها وأسماء أصحابها يصبح والحالة هذه متعذراً، إن لم يكن مستحيلاً، وهذا ما يفسر خلو الباب منها.

2 - الاهتمام بالمخاطب في تحديد جودة القصيدة:

لعل من النقط الملفتة للانتباه في هذا الباب، ما نلاحظه، ونحن

نتابع قراءة صفحاته، من اهتمام شبه مطلق بالمخاطب في نظم القصيدة. وهكذا يطالعنا في بداية هذا الباب قول ابن رشيق في تحديد أهمية المبدأ والخروج والنهاية، بالاعتماد على تأثيرها النفسي في السامع: (لأن حسن الافتتاح داعية الانشراح، ومطية النجاح، ولطافة الخروج إلى المديح سبب ارتياح الممدوح، وخاتمة الكلام أبقى في السمع، وألصق بالنفس، لقرب العهد بها، فإن حسنت حسن، وإن قبحت قبح، والأعمال بخواتيمها كما قال رسول الله صلى الله عليه وسلم)[36].

فكلمات كـ: (الانشراح، ارتياح الممدوح، أبقى في السمع، ألصق بالنفس)، توحي بأن ابن رشيق، وهو يحدد قيمة هذه العناصر في القصيدة، إنما يفعل ذلك من خلال ما تحدثه هذه الأشياء من تأثير في النفس. فإن كان إيجابياً، دل ذلك على جودتها: (فإن حسنت حسن) وإن كان سلبياً، اعتبر دليل رداءتها: (وإن قبحت قبح).

وللزيادة في توضيح مدى هيمنة هذا الاعتبار في تحديد جودة المبدأ والخروج والنهاية، سأحاول إيراد أمثلة ثلاثة، يرتبط كل واحد منها بعنصر من عناصر بناء القصيدة العربية القديمة. وهكذا ففيما يخص المبدأ نرى ابن رشيق يؤكد بأن عدم إدخال ظروف المخاطب وأحواله في الاعتبار، يوقع الشاعر في المزالق، ويقلل في الوقت ذاته من قيمة المبدأ والقصيدة. وكدليل على ذلك يحكي ما وقع لجرير مع عبدالملك بن مروان، حين أنشده قصيدة يقول في مطلعها:

أتصحو أم فؤادك غير صاح   عشية هم صحبك بالرواح

فقال عبدالملك: (بل فؤادك يا ابن الفاعلة). تعبيراً منه عن استثقال هذه المواجهة، رغم علمه بأن الشاعر يخاطب نفسه، من باب التجريد.

هذا الاعتبار لا يقتصر على المبدأ، بل يتجاوزه، كما سبق الذكر،

للخروج أيضاً، بدليل ما أورده ابن رشيق كعيب للمتنبي في قصيدة مدح بها سعيد بن عبدالله بن الحسن الكلابي المنبجي يقول فيها:

ها فانظري أو فظني بي ترى حرقاً من لم يذق طرفاً منها فقد وألا

عل الأمير يرى ذلي فيشفع لي إلى التي تركتني في الهوى مثلا

فاعتبر ذلك عيباً، لكونه: (تمنى أن يكون له الأمير قواداً). وهذا ما لا يتلاءم وآداب مخاطبة الملوك والأمراء.

أما فيما يخص النهاية، فقد سبق وقلنا بأنه لم يكن من المقبول عند الحذاق من الشعراء، أن تكون عبارة عن دعاء. إلا في القصيدة المدحية، لما لذلك من وقع حسن على نفوس الممدوحين، شريطة ألا يكون من قبيل الدعاء الذي اختتم به المتنبي قصيدته في سيف الدولة، قائلاً:

فلا هجمت بها إلا على ظفر ولا وصلت بها إلا إلى أمل

(لأنه لا يدعو له حتى يدعو عليه)، ومثل هذا قبيح لكونه يحدث أثراً سيئاً كبيراً في نفس الممدوح.

هذه الأمثلة الثلاثة السابقة تؤكد كلها الاهتمام الذي يوليه ابن رشيق في بابه هذا للمخاطب، أو إن شئنا القول لوظيفة الشعر وتأثيره. فالشعر الجيد في نظره هو الذي ينجح في تأدية وظيفته، المتمثلة في خلق التأثير الإيجابي في السامع. على أن اهتمام ابن رشيق بهذا الجانب يتجاوز كل الحدود، حينما يقول موجهاً النصيحة للشعراء: (والفطن الحاذق يختار للأوقات ما يشاكلها، وينظر في أحوال المخاطبين، فيقصد محابهم، ويميل إلى شهواتهم، وإن خالفت شهوته، ويتفقد ما يكرهون سماعه فيتجنب ذكره)[37]. ومما يدفعنا للتساؤل عن مفهوم الشعر عند ابن رشيق، وهل هو إبداع يحمل قيمته في ذاته وأدبيته، أم هو تعبير يحمل في طياته إحالات على مرجعيات خارجية،

قد تكون اجتماعية أو نفسية؟. وبتعبير آخر، هل الشعر عنده غاية في ذاته، ليس له امتداد خارجها؟، أم هو وسيلة لتحقيق أهداف غيرية أخرى؟.

على أننا إذا ما تجاوزنا هذا الإشكال، واعتبرنا الشعر، كما يفهمه ابن رشيق، وسيلة لا غاية، فإن الإشكال، يتخذ في هذه الحالة، بعداً آخر، يتمثل في تحديد طبيعة هذه الوظيفة (أو الوظائف) المستهدفة. وهل لها علاقة بما يحمله الشعر من أحاسيس وعواطف ذاتية خاصة بالشاعر، بصرف النظر عن المخاطب، وموقفه منها. أم ترتبط أساساً بما يحدثه في المخاطب من تأثير، ولو كان ذلك على حساب الشاعر ذاته. وبعبارة مختصرة جداً، هل الشعر تعبير عن الأنا أم الآخر؟.

الظاهر أن ابن رشيق، انطلاقاً مما توحي به القولة السابقة، يتبنى المفهوم الثاني، المتمثل في كون الشعر تعبير عن الآخر، وهذا معناه أن الشاعر الحذق، في تقديره، من يقوى على تغييب ذاته لفائدة المخاطب. مما يدفعنا للتساؤل عن موقع الذات الشاعرة في التعبير الشعري، أو ما اصطلح عليه قديماً بالصدق في التعبير. وإلى أي حد يقيم ابن رشيق اعتباراً لهذا العنصر في تصوره.

الواقع أن اهتمام ابن رشيق بالمخاطب في تقويم المبدأ والخروج والنهاية، لا ينبغي فهمه على أساس كونه دعوة للشعر الكاذب، وانتصاراً للرأي القائل: (أعذب الشعر أكذبه)، كما يتبين ذلك من مجرد مقارنة بسيطة بين ما ورد في النصيحة السابقة، وما قاله ابن رشيق نفسه في باقي فقرات الباب الأخرى. من ذلك مثلاً أن المبدأ رغم تمحوره حول موضوع واحد هو النسيب، لما يمتاز به هذا الموضوع، عن غيره من تأثير خاص في النفوس، فإن طريقة تناوله تختلف من شاعر لآخر حسب اختلاف أماكن تواجدهم: (مقاصد الناس تختلف، فطريقة

أهل البادية ذكر الرحيل والانتقال، وتوقع البيان، والإشفاق منه، وصفة الطلول والحمول، والتشوق بحنين الإبل ولمع البروق ومر النسيب، وذكر المياه التي يلتقون عليها، والرياض التي يحلون بها من خزامى وأقحوان... وما أشبهها من زهر البرية الذي تعرفه العرب، وتنبته الصحاري والجبال..)[38]، ويضيف قائلاً: (وأهل الحاضرة يأتي أكثر تغزلهم في ذكر الصدود والهجران، والواشين والرقباء، ومنعة الحرس والأبواب، وفي ذكر الشراب والندامى..)[39]. ويعلل ابن رشيق ذلك بقوله: (فلا معنى لذكر الحضري الديار إلا مجازاً، لأن الحاضرة لا تنسفها الرياح، ولا يمحوها المطر)[40]. والأمثلة على ذلك كثيرة في هذا الباب، ولا داعي لذكرها تجنباً للإطالة.

من خلال هذه الأقوال كلها يتجلى تأكيد ابن رشيق القوي على مبدأ الارتباط الصادق الواجب توفره بين الشعر والشاعر وبالتالي بين الشاعر وواقعه. مما يجعل المعايير الفنية البدوية مخالفة بالضرورة لمثيلاتها الحضرية. وهذا معناه أن ابن رشيق يؤكد على مبدأ الصدق في التعبير عن بيئة الشاعر، مما ينفي عنه الدعوة للكذب في الشعر. وإن كان هذا يورطنا في مأزق من نوع آخر، يتمثل في كيفية التوفيق بين هذين المبدأن المتناقضين ظاهرياً على الأقل، والمتمثلين في كون الشعر تعبيراً عن الأنا والأنت في نفس الوقت.

يبدو لي أن حل هذا التناقض الظاهري يكمن في العودة مجدداً لتحديد مفاهيم بعض المصطلحات المستعملة بدقة ووضوح. وأقصد بالخصوص مفهومي الأنا والأنت. فماذا نعني بهما؟ وكيف يتم التعبير عنهما شعراً؟، وهل في الجمع بينهما تناقض أم لا؟. هل في قولنا، مثلاً، بأن الشعر تعبير عن الذات، إفراغ لهذه الأخيرة من بعدها الاجتماعي، وتحويلها لأنا وهمية مفردة. ليصبح الشعر، والحالة هذه، تعبيراً منغلقاً، يختنق في فهمه الضيق للصدق. عن طريق قطع علاقاته

الطبيعية بالجماعة والمجتمع. وبالتالي كل ما هو خارج عن الذات. ثم هل تعريف الشعر بكونه تعبيراً عن الغير. إقصاء كلي للذات، ونفي مطلق لحضورها. هل يمكن التعبير عن الآخر دون استحضار الأنا؟. ألا يعد إقصاء الأنا إلغاء للآخر والشعر على السواء؟. وأخيراً، ألا يوجد الأنا في الآخر، كما يوجد الفرد في الجماعة؟.

داخل هذا الفهم المنتفح المتفتح، حيث يتحدد الفردي في الجماعي، والجماعي في الفردي، يمكن استيعاب حقيقة تصور ابن رشيق للصدق في التعبير الشعري. فهو ليس انغلاقاً كلياً للذات على نفسها، ولا نكراناً لها في نفس الآن. بقدر ما هو جمع لهما في بوتقة واحدة، تماماً كما يندمج العام في الخاص، والفردي في الجماعي.

وعليه فحينما يولي ابن رشيق اهتماماً كبيراً في هذا الباب بالمخاطب، فهو لا يدعو بالضرورة لتزييف الأحاسيس الشخصية للشاعر، مادامت هذه الأحاسيس الخاصة لا معنى لها ما لم تكن صدى حقيقياً للكيان الجماعي. خصوصاً والشعر، كما يفهم الجميع، تعبير جماعي بصيغة المفرد. لا تعبيراً مرضياً عن معاناة فردية مغلقة.

على أن المثير في هذه المسألة، بالإضافة لما سبق طبعاً، ما نلاحظه على ابن رشيق من اختزال للمخاطب في السامع أولاً، ثم في الممدوح ثانياً وأخيراً. مما يستوجب البحث عن سر هذا التراجع، وتجلية خلفياته. وهكذا إذا كان سر التراجع الأول (المخاطب/ المستمع)، يرتبط، أساساً، بالطريقة الشفهية (الإنشاد) التي كان الشعر يتداول بها قديماً، حيث كان الشاعر يلقي قصيدته مباشرة على جمهور المستمعين. فإن التراجع الثاني (المستمع/ الممدوح)، يكتسي طابعاً خاصاً يرتبط بتراتبية الأغراض الشعرية العربية. وهكذا فتحديد المستمع النموذجي في شخص الممدوح. يعكس في الحقيقة مكانة القصيدة المادحة في النقد العربي القديم ككل. مما يفسر، في تقديري،

سبب اقتصار الاستشهادات الواردة في هذا الباب وغيره على المدح فقط. فما السر في احتلال القصيدة المادحة والممدوح هذه المكانة المتميزة؟.

للإجابة عن هذا السؤال، لابد من الرجوع لتحليل التصور السائد لدى بعض النقاد العرب القدامى بخصوص أصل الأغراض الشعرية. ذلك أن بعضهم، كقدامة بن جعفر، حاول، متأثراً بالفكر اليوناني، إعادة أصل الأغراض الشعرية كلها للمدح. وعنه تفرعت باقي الأغراض الأخرى، مع تغيير بسيط في البناء اللغوي، كاستبدال زمن الفعل وضمائره.

انطلاقاً من هذا التصور، تصبح القصيدة المادحة أصل الأغراض الشعرية، وبالتالي النموذج الشعري الأنسب، ليقاس عليه البناء الفني العام للقصيدة العربية القديمة ككل. بحيث ما يجري عليها يسري على كل القصائد الأخرى. كما أن ما ينطبق على الممدوح يصبح قياساً على ما سواه من مخاطبي الأغراض الأخرى.

إذا أضفنا لذلك كله، ما يلاحظ من هيمنة واضحة للقصيدة المادحة على باقي أغراض التراث الشعري العربي، والمنافسة الكبيرة التي تثيرها بين الشعراء لما يتبعها من عطاء وتشجيع من قبل الأمراء والخلفاء. أدركنا السر الكامن وراء اختزال ابن رشيق للشعر في المدح، وللمخاطب في الممدوح.

4 - القدماء والمحدثون:

من القضايا الهامة التي يتعرض لها هذا الباب قضية القدماء والمحدثين، ونوعية العلاقة التي تجمع بينهم، والمكانة الخاصة التي يحتلها كل واحد في التراث الشعري العربي، فضلاً عن خلفيات تفضيل النقاد لأحد الفريقين.

فالمعروف أن هذه القضية كانت مثار نقاش حاد، شغل النقاد والمفكرين على حد سواء، فاختلفت مواقفهم تبعاً لاختلاف منطلقاتهم وقناعاتهم. وهكذا فمنهم من ناصر القدماء لما لهم من فضل السبق على المحدثين، بالإضافة لما طبع أشعارهم من صفاء تعبيري جعلها ملاذ اللغويين في اجتهاداتهم واحتجاجاتهم. ومنهم من ساوى بينهم، متغافلاً عن العامل الزمني، معتبراً القيمة الإبداعية الفيصل الأول والأخير في كل تفضيل. فقيمة العمل الأدبي تكمن في ذاته لا خارجها.

وفي هذا الإطار وجدنا بعض اللغويين (كالأصمعي، وأبي عمرو بن العلاء) يتعصبون للقديم، لا لشيء إلا لأنه قديم، يوافق اهتماماتهم اللغوية، ولأن لهم لغة لا تشوبها شائبة، كما هو الشأن بالنسبة للمحدثين الذين اختلطوا بالعجم، نتيجة الفتوحات، فاختلطت لغتهم بلغة أهل هذه الأمصار الدخيلة. مما أفقدها صفاءها. لهذا كله لا يمكن وضع شعر المحدثين في صف شعر القدماء، لأنه ليس حجة.

على أن الأمر لم يقف عند هذا الحد، بل تجاوزه أحياناً للمطالبة بجعل شعر القدماء نموذجاً يحتذى من طرف المحدثين، إن هم أرادوا استثارة نفس الإعجاب. متجاهلين ما بينهم من اختلاف كبير في التكوين النفسي والاجتماعي والثقافي. وإلا فإن أشعارهم ستبقى دون المستوى مهما حاولوا أن يجعلوا منها تعبيراً صادقاً عن أنفسهم وعن واقعهم المعيش، المخالف بالضرورة لواقع القدماء.

وهكذا يلاحظ أن هؤلاء النقاد، وأمثالهم، لم يحاولوا التعامل مع أشعار المحدثين بناء على ما تتوفر عليه من قيم جمالية وفنية تتناسب وشروط أصحابها التاريخية. وإنما انطلاقاً من نموذج جاهز متجاوز. ومعلوم أن مثل هذه النظرة في النقد الأدبي بعيدة كل البعد عن النظرة الموضوعية المبنية على الدراسة المحايثة للعمل الأدبي في

ذاته. دون أي اعتبار خارجي أياً كانت طبيعته وقيمته. وهو ما حاول تطبيقه بعض النقاد العرب القدماء (كابن قتيبة، وقدامة بن جعفر) بتبنيهم معيار الذوق الفني في تقويم الأعمال الأدبية. فما موقف ابن رشيق من هذه القضية؟ وإلى أي الفريقين انحاز؟ ولماذا؟.

إن أول ما يوحي لنا بموقف ابن رشيق الضمني من هذه القضية يكمن في نوعية الشواهد والأمثلة التي يوردها، إما تدعيماً لتصوراته الفنية والكيفية التي ينبغي أن يكون عليها كل مكون من المكونات الثلاثة السابقة. أو تسجيلاً لعيب من العيوب التي ينبغي على الشاعر تفاديها، إن هو أراد الرفع من مستواه الإبداعي.

ومما يلاحظ هنا، أن الكاتب لا يقتصر في هذه الشواهد على ذكر أشعار القدماء دون المحدثين، أو العكس. بل نجد مطالع جيدة لامرئ القيس، والنابغة، وأوس بن حجر. إلى جانب أخرى لبشار وأبي نواس. مما يجعلنا نحس بأن ابن رشيق ينظر للمحدثين كما للقدماء على مستوى واحد. وقد يبلغ به العدل أحياناً درجة تفضيل شعر شاعر محدث، كالمتنبي مثلاً، على باقي الشعراء، قدماء ومحدثين، لإجادته للمبدأ والخروج والنهاية، يقول: (وقد أربى أبو الطيب على كل شاعر في جودة فصول هذا الباب الثلاثة)[41].

أما النقطة الثانية التي توحي بموقف ابن رشيق من هذه القضية، فلها ارتباط بالسابقة، وتتجلى في كونه، وهو يتحدث عن عيوب ومحاسن المبدأ والخروج والنهاية، والمعايير المعتمدة في تقدير جودتها، لا يجعل من الأمثلة الشعرية القديمة في هذا المجال نماذج تقاس على ضوئها الأشعار الحديثة، فإن هي وافقتها اعتبرت جيدة، وإن خالفتها فهي رديئة. بل نجده يبعد النظرة النمطية المعيارية، بما يكفل للشاعر حرية التعبير. بكل صدق وإخلاص عن حقيقة مشاعره الخاصة والعامة. وهذا ما نلمسه بكل وضوح في النصيحة التي قدمها للشعراء الراغبين

في تجويد مطالعهم، قائلاً: (وينبغي للشاعر أن يجود ابتداء شعره، فإنه أول ما يقرع السمع، وبه يستدل على ما عنده من أول وهلة، وليتجنب - ألا - و - خليلي - و - قد -، فلا يستكثر منها في ابتداءاته، فإنها من علامات الضعف والتكلان، إلا للقدماء الذين جروا على عرق، وعملوا على شاكلة، وليجعله حلوا سهلاً، وفخماً جزلاً)[42].

وبذلك يتأكد أن ابن رشيق لا يقف عند حد نزع المعيارية عن النموذج الشعري القديم فقط، بل ويتجاوز ذلك لنهي الشعراء المحدثين عن أتباعه في بعض الأعراف الفنية. لما يمكن أن يعود به عليهم من سلبيات، تتمثل في وصفهم بالضعف والتكلان، وعجزهم عن الخلق والابتكار، وعدم التفاعل مع واقع العصر. لذا نراه يحث الشعراء المحدثين على الاقتداء في أشعارهم بما تفرضه عليهم ظروفهم الخاصة من، لا أن يجعلوا من النماذج القديمة قدوة لهم. لأن ذلك يسلبهم حريتهم في الخلق، ويفوت عليهم حقه في الإبداع. كما يسقط عنهم مبدأ الصدق في التعبير. يقول: (وكانوا قديماً أصحاب خيام، ينتقلون من موضع إلى آخر، فلذلك أول ما تبدأ أشعارهم بذكر الديار. فتلك الديار، وليست كأبنية الحاضرة، فلا معنى لذكر الحضري الديار إلا مجازاً، لأن الحاضرة، لا تنسفها الرياح، ولا يمحوها المطر، إلا أن يكون ذلك بعد زمان طويل، لا يمكن أن يعيشه أحد من أهل الجيل)[43].

ليكون بذلك ابن رشيق قد اتخذ من هذه القضية موقفاً عادلاً منفتحاً، يعطي لكل ذي حق حقه، ويضعه حيث يؤهله شعره واجتهاده. وهو بهذا يعد ناقداً موضوعياً، لا يرى عيباً في خروج المحدث عن القديم بغرض الملاءمة بين شعره وأحاسيسه وبيئته. وهي فكرة تكشف أن عمق وعي صاحبنا بأهمية مشاكلة الشاعر لزمانه أهم من التعلق بأهداب الماضي. لذلك نجده لا يلزم المحدثين بمثل ما التزم به الأقدمون

من أوصاف وتعابير. لإيمانه الواثق بأن لكل بيئة أوصافها وتعابيرها الخاصة. وهو موقف لا نستغربه من ناقد شبه القدماء بالمحدثين، قائلاً: (فمثل القدماء والمحدثين كمثل رجلين، ابتدأ هذا بناء فأحكمه، وأتقنه، ثم أتى الآخر فنقشه وزينه، فالكلفة ظاهرة على هذا وإن حسن، والقدرة ظاهرة على ذاك وإن خشن)(44).

5 - الطبع والصنعة:

النقطة الأخيرة التي سنتعرض لها في مناقشة أفكار ابن رشيق تتعلق بقضية الطبع والصنعة، التي ورد الحديث عنها ضمنياً. مما يستوجب مناقشتها لتوضيح موقف الكاتب منها، وتحديد دوافعه. مع تقييم ذلك كله على ضوء ما هو سائد اليوم من آراء متصلة بنفس الموضوع. لما لهذه المسألة من علاقة وطيدة بالإبداع الشعري، والعوامل المتحكمة فيه. وهل هي عوامل فطرية، تولد تلقائياً مع الإنسان، ولا دخل له فيها. ليصبح بذلك الشاعر فرداً متميزاً، بالنظر لما أوتي من قدرة خاصة على التعبير والخلق، لا تتوفر في غيره من الناس العاديين. وهو ما نسميه أحياناً بالطبع، وأحياناً أخرى بالموهبة والملكة... إلخ. وإما أن هذه القدرة ليست هبة غيبية، ولا منحة خص بها المبدع دون سواه. بقدر ما هي ثمرة اجتهاد وكد متواصلين. ولا دخل للغيبيات فيها. وهذا ما نسميه الصنعة أو الدربة... إلخ.

هذه القضية وما تعكسه من تصورات عامة عن جوهر الإبداع الشعري. كانت موضوع تلميح من طرف ابن رشيق، كناقد اهتم كغيره بكل القضايا النقدية المطروحة في عصره، نظراً لما لها من دور في توضيح سر إجادة الشاعر للمبدأ والخروج والنهاية، كعناصر أساسية في بناء القصيدة العربية القديمة. وهو ما يعني بعبارة أخرى أن إثارة ابن رشيق لهذه القضية كان بهدف توضيح ما إذا كان نجاح أو إخفاق الشاعر في العناصر السابقة يعود لعوامل ذاتية أو موضوعية. وبالتالي

هل له علاقة بما يمتلكه الشاعر فطرياً من مؤهلات، لا يقوى على تغييرها أو استبدالها. وبذلك يكون محكوماً عليه سلفاً بإنتاج أشعار على درجة معلومة من الجودة، تتناسب وحجم الموهبة التي يمتلكها. وكأني بهذه القوة الغيبية، التي قد نسميها الطبيعة، تضيف لاصطفائها الأول للشعراء من بين الناس العاديين، اصطفاء ثانياً بين الشعراء أنفسهم، حيث تمنح بعضهم شاعرية جيدة، والبعض الآخر شاعرية متوسطة.

وإما أن نقول بأن النجاح والإخفاق ليسا شيئاً قدرياً، ولا فوقياً. بقدر ما هو إنساني، يتبلور من خلال ما يبذله المبدع من مجهود. بحيث تصبح النتيجة مؤشراً ضمنياً على أسباب موضوعية ملموسة. وبذلك تتحدد المسؤولية في الواقع، عوض أن تلقى على الغيب، كما كان يحدث في التصور السابق.

غير أن هذا ينبغي ألا يدفعنا لوضع قطيعة جذرية بين الطبع والصنعة. بحيث أننا إذا ما قلنا، بأن شاعراً ما يعتمد الطبع في إبداعه. كان ذلك بمثابة حكم ضمني باستحالة وجود أثر للصنعة فيه. والعكس صحيح. لأن كل ما نريد الوصول إليه من وراء هذه المناقشة، هو تحديد ما إذا كان للطبع/ الموهبة، أم الصنعة/ الدراسة، النصيب الأوفر في إعلاء مبدأ على آخر، ونهاية على أخرى. دون خلق قطيعة جذرية وهمية بينهما.

المسألة الثانية المتعلقة بالفصل بين هذين العنصرين، لا تخلو من حساسية تعود في عمقها لتصورنا العام لمفهوم الإبداع الشعري. ذلك أن قضية الطبع والصنعة، ترتبط، كما هو معلوم، بشكل أو بآخر، شئنا أم أبينا، بمبدأ الصدق في التعبير. فقد اعتاد الناس ربط الاعتماد على الطبع والسليقة في التعبير الشعري بالصدق، بينما ربطوا الصنعة دائماً بالكذب. مع كل ما يضمره ذلك من أحكام معيارية مفضوحة.

انطلاقاً، إذن، مما لهذه الإشكالية النقدية من أهمية، سواء على المستوى النظري المجرد، أو على المستوى العملي التطبيقي، كما هو الحال الآن، كان لزاماً أن نوضح موقف ابن رشيق منها، وتحديد أسبابه وخلفياته.

إن أول مصدر لتحقيق ذلك، يكمن في الجواب عن التساؤل العام الذي يطرحه الإنسان على نفسه وهو يقرأ هذا الباب، والمتمثل في تحديد السر من وراء كتابته، وبأي دافع، ولأية غاية؟. على أننا إذا أجبنا عن ذلك بكونه أراد أن يطالع القراء، وخصوصاً الشعراء منهم، على ما للمبدأ والخروج والنهاية من أهمية في تحديد جودة القصيدة. هذه الجودة التي يرهنها في الأخير بقواعد وأصول معلومة حددها في هذا الباب. إذا اتبعها الشاعر حالفه النجاح، وإلا كان الإخفاق مصير أشعاره.

إذا كان الهدف من تأليف هذا الباب. كما يتضح ذلك من فحواه، فهو يعد وحده مؤشراً كافياً على تحديد موقف الكاتب من هذه القضية. مادام يعترف مسبقاً، بأن نجاح الشاعر أو فشله مرهون بقواعد محددة، تقع خارج ذاته. وما عليه، إن هو أراد ذلك، سوى السير على هديها. وهذا معناه بعبارة أخرى أن الكاتب يقر ضمنياً بأن الطبع وحده غير كاف، ولابد للشاعر من الاستعانة بالصنعة، المتمثلة في معرفة القواعد والأصول. فالشعر رغم أنه تعبير عن وجدان الشاعر، فإن هذا الشرط وحده، مع ذلك، لا يعد كافياً، لتحقيق النجاح المطلوب. ما لم يدعم بالأعراف الإبداعية السائدة. على أن ما يؤكد هذا الانطباع الأولي النصيحة التي وجهها ابن رشيق للشعراء في هذا المجال، يقول فيها: (والفطن الحاذق يختار للأوقات ما يشاكلها، وينظر في أحوال المخاطبين، فيقصد محابهم، ويميل إلى شهواتهم... إلخ)(45). هذا بالإضافة طبعاً لما نلاحظه أحياناً، على مستوي الصياغة اللغوية من

استعمال لحقول معجمية واضحة ومعبرة. من ذلك مثلاً تحديده للشعر بأنه صناعة، فيقول في أماكن متفرقة من الباب: (قيل لبعض الحذاق بصناعة الشعر) (وهو عندهم أفضل ابتداء صنعه شاعر) (وهو عندهم أفضل ابتداء صنعه محدث) (كما يصنع أهل زماننا). بالإضافة إلى إكثاره من استعمال صفة الحاذق ملحقة دائماً بالشاعر المجيد، بكل ما تحمله هذه الكلمة من دلالة على الدربة والمعرفة بقواعد الشعر: (والفطن الحاذق يختار للأوقات ما يشاكلها)، (قيل لبعض الحذاق بصناعة الشعر)، (وقد كره الحذاق من الشعراء ختم القصيدة بالدعاء).

غير أننا إذا كنا قد لمسنا من خلال الحيثيات السابقة موقف ابن رشيق، كناقد، من إشكالية الطبع والصناعة، وما يضمره من توفيقية، يستحيل بدونها على الشاعر تحقيق مبتغاه. لذلك لابد من الاستعانة بالدراسة لصقل الموهبة، وتوجيهها الوجهة الصحيحة. فينبغي ألا يدفعنا هذا الموقف للاعتقاد بأنه من المغالين في طلب الصنعة، لدرجة التضحية بجوهر الشعر المتمثل في صدق التعبير. بحيث يتحول لتركيبات لغوية باردة خالية من كل حيوية. وإنما هو من المعتدلين، الذين لا يعتبرون جودة الشعر وقفاً على الموهبة وحدها، في الوقت الذي لا ينادون فيه بالإسراف في الصنعة على حساب العواطف والأحاسيس. وهذا ما نلمحه جلياً في الفقرة المعبرة التي يحدد فيها أسباب وقوع الشعراء في بعض الأخطاء، كعدم مراعاة المخاطبين، يقول: (وإنما يؤتى الشاعر في هذه الأشياء، إما من غفلة في الطبع وغلط، أو من استغراق في الصنعة)[46]. وبذلك يعتبر الاعتماد على الطبع وحده، كالمغالاة في الصنعة، من أسباب الوقوع في العيب.

نستنتج من ذلك كله أن للناقد ابن رشيق تصوراً يقسم القول الشعري إلى ثلاثة مستويات. مستوى أول يعتمد الطبع وحده، ومستوى ثان يغالي في الصنعة على حساب الطبع. وكلاهما يوقعان

في العيب. ومستوى ثالث توفيقي، يجمع إلى جانب صدق الإحساس في الطبع، القدرة على إجادة التعبير بالصنعة، دون إفراط أو تفريط.

هوامش البحث

*) ابن رشيق: العمدة، في محاسن الشعر وآدابه ونقده. محمد محيي الدين عبدالحميد. دار الجيل للنشر والتوزيع والطباعة، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى: 1972.

1) ابن رشيق: مصدر مذكور، 1972، ج 1، الصفحة: 217.

2) ابن رشيق: مصدر مذكور، 1972، ج 1، الصفحة: 217.

3) ابن رشيق: مصدر مذكور، 1972، ج 1، الصفحة: 217.

4) ابن رشيق: مصدر مذكور، 1972، ج 1، الصفحة: 218.

5) ابن رشيق: مصدر مذكور، 1972، ج 1، الصفحة: 218.

6) ابن رشيق: مصدر مذكور، 1972، ج 1، الصفحة: 218.

7) ابن رشيق: مصدر مذكور، 1972، ج 1، الصفحة: 218.

8) ابن رشيق: مصدر مذكور، 1972، ج 1، الصفحة: 219.

9) ابن رشيق: مصدر مذكور، 1972، ج 1، الصفحة: 220.

10) ابن رشيق: مصدر مذكور، 1972، ج 1، الصفحة: 220.

11) ابن رشيق: مصدر مذكور، 1972، ج 1، الصفحة: 220.

12) ابن رشيق: مصدر مذكور، 1972، ج 1، الصفحة: 221.

13) ابن رشيق: مصدر مذكور، 1972، ج 1، الصفحة: 222.

14) ابن رشيق: مصدر مذكور، 1972، ج 1، الصفحة: 223.

15) ابن رشيق: مصدر مذكور، 1972، ج 1، الصفحة: 224.

16) ابن رشيق: مصدر مذكور، 1972، ج 1، الصفحة: 223.

17) ابن رشيق: مصدر مذكور، 1972، ج 1، الصفحة: 225.

18) ابن رشيق: مصدر مذكور، 1972، ج 1، الصفحة: 225.

19) ابن رشيق: مصدر مذكور، 1972، ج 1، الصفحة: 225.

20) ابن رشيق: مصدر مذكور، 1972، ج 1، الصفحة: 226.

21) ابن رشيق: مصدر مذكور، 1972، ج 1، الصفحة: 226.

22) ابن رشيق: مصدر مذكور، 1972، ج 1، الصفحة: 226.

23) ابن رشيق: مصدر مذكور، 1972، ج 1، الصفحة: 228.

24) ابن رشيق: مصدر مذكور، 1972، ج 1، الصفحة: 230.

25) ابن رشيق: مصدر مذكور، 1972، ج 1، الصفحة: 230.

26) ابن رشيق: مصدر مذكور، 1972، ج 1، الصفحة: 231.

27) ابن رشيق: مصدر مذكور، 1972، ج 1، الصفحة: 232.

28) ابن رشيق: مصدر مذكور، 1972، ج 1، الصفحة: 234.

29) ابن رشيق: مصدر مذكور، 1972، ج 1، الصفحة: 236.

30) ابن رشيق: مصدر مذكور، 1972، ج 1، الصفحة: 239.

31) ابن رشيق: مصدر مذكور، 1972، ج 1، الصفحة: 239.

32) ابن رشيق: مصدر مذكور، 1972، ج 1، الصفحة: 230.

33) ابن رشيق: مصدر مذكور، 1972، ج 1، الصفحة: 217.

34) ابن رشيق: مصدر مذكور، 1972، ج 1، الصفحة: 220.

35) ابن رشيق: مصدر مذكور، 1972، ج 1، الصفحة: 222.

36) ابن رشيق: مصدر مذكور، 1972، ج 1، الصفحة: 217.

37) ابن رشيق: مصدر مذكور، 1972، ج 1، الصفحة: 223.

38) ابن رشيق: مصدر مذكور، 1972، ج 1، الصفحة: 225.

39) ابن رشيق: مصدر مذكور، 1972، ج 1، الصفحة: 225.

40) ابن رشيق: مصدر مذكور، 1972، ج 1، الصفحة: 226.

41) ابن رشيق: مصدر مذكور، 1972، ج 1، الصفحة: 239.

42) ابن رشيق: مصدر مذكور، 1972، ج 1، الصفحة: 218.

43) ابن رشيق: مصدر مذكور، 1972، ج 1، الصفحة: 226.

44) ابن رشيق: مصدر مذكور، 1972، ج 1، الصفحة: 92.

45) ابن رشيق: مصدر مذكور، 1972، ج 1، الصفحة: 223.

46) ابن رشيق: مصدر مذكور، 1972، ج 1، الصفحة: 223/222.

شعر الأسر والحبس في العصر الجاهلي

جاسم محمد صالح الدليمي

الأسر والحبس ظاهرة متوافرة في المجتمع العربي قبل الإسلام ناتجة عن نشاط الغزو والمنازلات القتالية بين القبائل أو الأفراد لأسباب متعددة، فضلاً عن المواجهة السياسية مع سلطة الملك، وعلى الرغم من وفرة أخبار وأحاديث المواجهات القتالية بين القبائل في كتب التاريخ والأدب.

فإننا قليلاً ما نظفر على المستوى الشعري بنصوص تتحدث عن معاناة الأسير أو المحبوس.

ويبدو أن الشاعر الفارس قليلاً ما يسجل موقف انكساره أو غلبة الخصم عليه ووقعه أسيراً على عدوه حيث يعد ذلك نقطة ضعف في مسيرة حياته البطولية، فيتغافل عن ذكرها شعرياً مما لا يمنح الباحث صورة واضحة لتقويم تجربة الأسر لدى الشاعر، ولعل الأسباب تكمن أيضاً في القيم الاجتماعية، فالجاهليون يرون الأسر ذلاً بشعاً، وقد لا يطلق الأسير قبل أن تجز ناصيته فيحتفظ بها لتكون من أسباب فخر القبيلة المنتصرة[1].

وكذلك تجربة الحبس التي غالباً ما تنشأ بسبب المواجهة مع سلطة الملك ذات النفوذ الأوسع من سلطة القبيلة التي لها إمكانياتها في السيطرة على الشاعر، وإن رفض الشاعر الخضوع لسلطة الملك أو عدم توافق رغبتيهما في أمر ما يغري الملك باستخدام سلطته وتطويق الشاعر وإيداعه الحبس.

ويبدو أن تجربة الحبس لدى الشاعر لا تعد ضعفاً - كما في الأسر - وإنما هي بيان لجانب من صراع الشاعر مع سلطة الحاكم، واعتبار الحبس ثمناً يدفعه الشاعر لعدم ولائه للحاكم وتنفيذ رغباته.

وتتصل ظاهرة الأسر والحبس بالحرية ومعانيها من خلال فقدان الفاعلية الإنسانية للأسير أو المحبوس في الحياة وحجب إرادته في العيش كما يشاء، ذلك أن ثمة قوة أو ضغطاً موجهاً ضد الأسير أو المحبوس يمنعه من مزاولة حياته على النحو الذي يريد. وإن هذه الظاهرة لا تتصل كثيراً بالعبودية - النقيض الموضوعي للحرية - العبودية بوصفها قيمة اجتماعية أظهر ما يدل عليها - في المجتمع العربي السابق للإسلام - اللون الأسود إنما تتصل بالعبودية بوصفها فكرة تدل على الخضوع والتذلل، بوساطة مظهر الذل والضعف أو العجز لدى الأسير والمحبوس، هذه المظاهر التي تسمح للآخر بانتهاك الكيان الحر للأسير أو المحبوس، ولأنهما لا يقدران على النهوض بنشاطات مستقلة عن إرادة الغير - الآسر والحابس - ولا يتمتعان بحق المبادرات[2] - فقدان إرادة الاختيار - فليست العبودية غلاً وقيداً فحسب وإنما هي حجب لإرادة التعبير عن الحياة في الإنسان، وإن حالة الأسر والحبس هي حالة طارئة في حياة الإنسان قابلة للزوال بفعل عامل الفدية أو العفو، وهي توفر حافزاً مباشراً عند الفرد لإدراك قيمة الحرية في الحياة.

ويحاول البحث التعرف إلى هذه التجربة عن كثب بوساطة المنجز الشعري لعدد من الشعراء الذين عايشوها. محاولاً الكشف عن معاناتهم فيها وبيان سعيهم التحرري في الخلاص منها معنى ومبنى.

يقول يزيد بن المخرم بن حزن بن زياد[3]، وكان أسر في إحدى الغزوات[4]:

تَعَجَّبُ جارتي لَمّا رأتْني كذاتِ النَّوْطِ مخدرَتي جراحي
كأنك لم تري قبلي أسيراً يُقادُ به على جَمَلٍ رَداحِ[5]
على آثارِ أحْمِرَةٍ وفِرقٍ تَقَسَّمُ بين أغْولَةٍ شِحاحِ
فلمّا أنْزَلوني كُنتُ حُراً أُجالِدُهم لدى كَفَلِ الجناحِ
تعاوَرَهُ الرجالُ فأنزلوني عن الفَرَسِ المُطَهَّمَةِ الوَقاحِ
فلمّا أنْ كُثِرتْ وغابَ قومي أُسِرْتُ إسارَ مُحتَبِلِ البَرَاحِ
رأوني مُفرداً فَتَناذَروني وما صَدَعَتْ كُماتُهم جِماحي
وقد روَّعتُهم قِدماً بخيلٍ جوانِفَ في الأعنَّةِ كالسِّراحِ
إذا بَلَّتْ أعنَّتَها بناني خَرَجْنَ بنا نواشِطَ كالقِراحِ
ولو أني جَمَعْتُ لهم شَواري على نَهدٍ مراكِلُه شَناحِ[6]
لأنكَرَني الذين تَبادَروني عليَّ مفاضَتي ومعي سلاحي
كأن عديَّهم حولي عُبابٌ تَغَطْمَطَ في قَموسِ البحرِ ضاحي[7]
وغابَ حلائبي وبَقيتُ فرداً أُماصِعُهم ونَهْضُكَ بالجناحِ
فما أدري وظَنّي كُلُّ ظَنٍّ أيُسْلِمُني بنو البَرْءِ اللَّقاحِ[8]
فَتَقْتُلُني بنو خَمْرٍ بذَهْلٍ وكُدتُ أكونُ من قَتْلى الرياحِ
وظَنّي أنْ سَتُشْغِلُكَ النَدامى غُدوُهم إليك مع الرَّواحِ
تُغَنيكَ الحمامَةُ كُلَّ فَجْرٍ على التكآتِ في النُجُبِ الضُّباحِ
إذا فارَقْتَ نُدامانا بليلٍ تواعِدُه لقاءَك ذا صباحِ
وإنَّ أخاكَ إنْ غُيِّبْتَ عنه يَغُصُّ بنُغْبَةِ الماءِ القَراحِ
فلو كُنتَ الأسيرَ ولا تَكُنْهُ لزَوْرَتُهم بمُرتَجَفِ النُواحِ
فإن لم يُطلِقوا منكم أسيراً فقودوا الخيلَ أسفلَ من رياحِ

ينقل الشاعر في الأبيات (1-3) صورة من واقع الأسر، ففي (تعجب جارتي) إشارة ضمنية إلى مكانة الشاعر الأسير الاجتماعية أو البطولية، وعجب الجارة يقوم على رؤيتها (لما رأتني) له أسيراً فكأنها لا ترضى له ذلك وهو البطل الذي لا يليق به الأسر، ويعمق هذا الإحساس بـ (لم تري قبلي أميراً) فهي بالتأكيد قد رأت أسرى قبله لكنه أبان فيها العجب أو الدهشة ليحيل إلى عدم تناسب الأسر معه. وهذه محاولة من الشاعر لتبديد إحساس الضعف والوهن لديه لئلا يبدو ذليلاً مهاناً في أسره، فضلاً عن أنها تعكس مقدار تماسكه النفسي وتبين قدرته في تحمل آلام الأسر دون أن يبديها في الظاهر.

ويبدأ الشاعر في البيت الرابع بمحاولة خرق أو خلخلة سكونية واقع الأسر - وهو فاقد لفاعليته الإنسانية على النحو الذي يريد - الآن من حوله فيستغل ذاكرته من أجل ذلك، ويتجه نحو (كنت حراً) ماضي التفوق البطولي له. ويستثمر الشاعر ماضوية الفعل (كنت) ليجعله معبره/ مفتاحه نحو الماضي، و(كنت) هو الإطار العام لماضي فعل البطولة، يتضمن إنجازاً عملياً (أجالدهم) كفوءاً في مقاتلة الخصم، ولا تقتصر المجالدة على الماضي فحسب وإنما هي لاتزال قائمة في نفس الشاعر من خلال صيغة المضارعة (أجالدهم) المعبرة عن الزمن الحاضر، وكأن الشاعر هنا يسحب زمن الماضي المتفوق إلى الزمن الحاضر ليدعم به تمكنه النفسي في مواجهة واقع الأسر. وفي لفظة (حراً) نفي موضوعي لمظاهر الذل/ العبودية عن الشاعر، وليقرر هو في ضوئها - أي حراً - أن عبودية/ ذل الآن أمر محدث في حياته وليس قاراً فيها.

ويلجأ الشاعر إلى تسويغ عملية الأسر التي وقع فيها في الأبيات (5-7) ويبين غلبة رجال العدو (تعاوره الرجال) عليه، وهو فرد (رأوني مفرداً) حيث لا تنفع شجاعة مع كثرة (إن كثرت) فضلاً عن

غياب المعين أو المساند (غاب قومي) يصرف عن نفسه أسباب الأسر، ويجعل السبب المباشر في ذلك هو كثرة عدد أفراد العدو وغياب الجماعة.

وينشط الشاعر مرة أخرى باتجاه الماضي (قدماً) في الأبيات (8-12) يجعله نقيضاً لحالة الأسر، فينشغل بإظهار تفوقه البطولي (روعتهم قدماً بخيل، جمعت لهم شواري، على مفاضاتي ومعي سلاحي) ويبين قدرته على مواجهة الأعداء، ويحاول المزج أو التداخل بين ماضي التفوق وحاضر العجز، من خلال انتقاله من صيغة الماضي (روعتهم قدماً، بلت أعنتها، خرجنا بنا، جمعت لهم) إلى المضارعة (لأنكرني الذين تبادروني) يدفع عن نفسه العجز ويحقق لهم شيئاً من الطمأنينة تركن إليه، وهو أسير فاقد لأدوات المواجهة مع الخصم.

إن إحساس الشاعر بتفرده (رأوني مفرداً، بقيت فرداً) ينم عن اعتزازه بقدراته الذاتية أولاً، وثانياً فيه تنديد بفعل الجماعة (قومي) ذلك أنها تخلت عنه (غاب قومي، غاب حلائبي) ساعة المنازلة الأسر، وأن الشاعر في مواجهة الأعداء ووقوعه أسيراً دفع ثمن غياب الجماعة عن المنازلة، ومحا عنها عار النكوص من ملاقاة الخصم، فغياب الجماعة وفر للعدو فرصة التمكن من الشاعر، واندفاع الشاعر نحو العدو وملاقاته، هو اندفاع الفرد من أجل الجماعة، ومن أجل تعزيز هذا المعنى نجد أن الشاعر أو صوته حاضر في القسم الأكبر من النص (20) بيتاً، ويقتصر حضور الجماعة على البيت الأخير. ولم يلجأ الشاعر إلى بيان مفاخر قومه ومكارمهم إنما كان يؤكد دوماً مفاخره الذاتية، ذلك أنه يبدو لا يثق كثيراً بقومه في إنقاذه من ذل الأسر لأنهم تخلوا عنه منذ البدء، فليس ثمة أمل فيهم، ويبقى حضور الجماعة في النص في إطار الغياب أو حضورها مقترن بالغياب.

وحتى في محاولة الشاعر الحض على خلاصه من الأسر يوجه

نداءه في البدء إلى أخيه (الأبيات 16-20) (وظني أن ستشغلك الندامى) ثم يعدل عنه إلى الجماعة لعله يظفر بشيء من الحمية لديه فتنهض إلى فكاك أسره. ومن جدلية الغياب (غياب الجماعة) الحضور (حضور الشاعر) يفيد الشاعر وهو في الأسر مفخرة واعتداداً بنفسه وإنجازاتها من أجل أن يزيل عنها قلق الأسر ومخاوفه المهددة لوجوده في الحياة.

وثمة سؤال ينهض في مخيلة الشاعر (الأبيات 14-15) عن مصيره في الأسر (فما أدري وظني كل ظن) هل تتخلى عنه الجماعة (أيسلمني بنو البرء اللقاح) فينتهي؟.

ويبدو أن الشاعر لا يأمل من الجماعة قيامها إلى نصرته على الرغم من وصفه لهم باللقاح - القوم الذين لا يدينون للحكام لقوتهم ومنعتهم - لموقفهم السابق منه في التخلي عنه ساعة المنازلة، ويعمد الشاعر إلى تضييق دائرة النصرة على أخيه (الأبيات 16-20) ليحفزه على مسعى خلاصهم من الأسر.

وفي نداء الإنقاذ الموجه إلى الأخ يبدو الشاعر أيضاً قليل الثقة به لأن مسار اللهو غالب في حياة الأخ (وظني أن ستشغلك الندامى، تغنيك الحمامة، فارقت ندماناً) والشاعر يحتاج إلى من يكن جاداً عازماً على إنقاذه. وتزداد مخاوف الشاعر من فقدان المنقذ المستجيب لندائه في الخلاص، فيمضي إلى التعريض بالأخ - إنه قعد عن نصرته - اللاهي (وإن أخاك إن غيبت عنه يغص) ويضع نفسه نقيضاً لأخيه - العاجز عن نصرته - بوساطة مقترح الإبدال أو التبادل الأسري (فلو كنت الأسير) الذي يقدمه الشاعر، مع إظهار عدم رغبته في أسر أخيه (ولا تكنه) ليعبر من خلال ذلك عن حاجة الأسير إلى منقذ ينتشله من ذل الأسر فضلاً عن أن مقترح التبادل يمثل اختباراً لمصداقية الشاعر في إثبات صدق دعواه نحو إطلاق أخيه (لزرتهم بمرتجف النواح).

ويمهد الشاعر بذلك إلى منفذ مباشر يخاطب به الجماعة ويحضها على أداء واجب (فقودوا الخيل) النصرة، ورفض العجز عن إطلاق أسيرهم، ليفيد الشاعر من ذلك في تبديد مشاعر الخذلان التي تنتابه من الجماعة وهو يعيش واقع الأسر.

إن خضوع الشاعر لحالة الأسر المحيطة به على المستوى النفسي ومواجهاتها بصلابة مثل لديه خطوة مهمة نحو التمسك بوجوده حراً بين أفراد القبلية الأسرة، وعدم تمكن مشاعر الأسر من التسرب إلى أعماقه وحمله على التذلل للآخرين أو كسب شفقتهم. وقد مضى الشاعر وهو يواجه واقع الأسر إلى تنشيط قدرته الذاتية بوساطة ماضيه المتفوق أولاً، وحلمه في الخلاص من الأسر ثانياً. وبذلك استطاع أن يتلاءم مع حالة الأسر في الظاهر وأن يرفضها داخلياً/ نفسياً ليبقى حراً لا تنال منه عناصر الخضوع للآخر وهو فاقد لإرادته في العيش كما يشاء.

وأسر قيسبة بن كلثوم السكوني وكان ملكاً على قومه، وقد أراد الحج في العصر السابق للإسلام فمر ببني عامر بن عقيل فوثبوا عليه وأسروه وأخذوا ماله وما كان معه فبعث إلى قومه أبياتاً مع أبي الطمحان القيني يستنجدهم حيث قال[9]:

بَلِّغا كندة الملوك جميعاً	حيث سارتْ بالأكرمين الجِمالُ
أنْ رِدُوا العَيْنَ بالخميس عُجالاً	وأَصْدِروا عنه والرَّوايا ثقالُ[10]
هَزِئتْ جارتي وقالتْ عجيباً	إذْ رأتْني في جِيديَ الأغلالُ
إنْ تريني عاري العظام أسيراً	قد براني تَضَعْضُعٌ واختلالُ
فلقد أقدُمُ الكتيبةَ بالسَّيـ	ـفِ عليَّ السلاحُ والسربالُ[11]

إن محاولة الشاعر توصيل (بلّغا) خبر أسره تعد خطوة أولى نحو تحرره من الأسر، وهي محاولة لها استجابتها لدى قومه، حيث هم

(كندة الملوك جميعاً) ذوو قوة ومنعة ولا يرضون لواحد منهم ذلّ الأسر وعبودية القيد، وينطوي بلاغ الأسر على شيء من التحريض أو الحض على سعي الإنقاذ (إن ردوا العين بالخميس)، ذلك أن الشاعر/ الملك الأسير لا يطيق مثل هذه الإهانة ولا يحتمل ذلّها. ويوظف الشاعر واقع الأسر من أجل تحفيز قومه في الوثوب إلى نصرته وفكاكه من الأسر. فيعمد إلى بيان الأذى النفسي (هزئت جارتي: السخرية منه وهو ملك تمثل طعناً في اعتباره الاجتماعي ونيلاً من كرامته ومهابته الملكية) اللاحق به، فضلاً عن الأذى الجسدي (في جيدي الأغلال، عاري العظام أسيراً، براني تضعضع واختلال) الذي ينم عن هوانه وذهاب أبهة الملك عنه، وفي هذا ذلٌ لا يطيقه من كان ملكاً.

ويبدو أن الشاعر لم يستطع التكيف مع واقع الأسر أو الصبر عليه إلى حين إنقاذه، حيث لم يكشف عن أدواته الذاتية التي تمكنه من مقاومة محنة الأسر وتحمل معاناتها، وقد علق إنقاذه على قومه، وحسبه اللجوء إلى ماضيه البطولي (أقدم الكتيبة) لعله يخفف عنه شيئاً من آلام الأسر.

وعن تجربة الأسر ومعاناتها يقول عبد يغوث بن وقاص الحارثي الذي عاشها ولاقى منها أذى كثيراً، وكان أسر يوم الكلاب الثاني - بين تميم وبين اليمن - أسرته تيم الرباب[12]:

ألا لا تلوماني كفى اللّومَ ما بِيا	وما لكُما في اللّوم خيرٌ ولا لِيا
ألم تـعـلـمـا أنّ المـلامـةَ نـفـعُـهـا	قليلٌ وما لومي أخي من شماليا[13]
فيَـا راكبـاً إمّا عَرضْتَ فبَلّغـن	نداماي من نَجْرانَ أن لا تلاقيـا
أبـا كَربٍ والأيـهـمـيـنِ كـلـيـهـمـا	وقيساً بأعلى حضرموت اليّمانيا[14]
جزى الله قومي بالكُلاب ملامةً	صريحَهم والآخرين المواليا[15]

ولو شئتُ نجَّتْني مِن الخيلِ نَهْدةٌ ترى خلفها الحُوَّ الجيادَ تواليا[16]
ولكنَّني أحمي ذمارَ أبيكمُ وكان الرماحُ يَخْتَطِفْنَ المُحاميا[17]
أقولُ وقد شَدُّوا لساني بنَسعَةٍ أمَعْشَرَ تيمٍ أطلقوا من لِسانيا
أمَعْشَرَ تيمٍ مَلكتُم فأسْجِحُوا فإنّ أخاكُم لم يكن بوائيا[18]
فإن تَقْتُلوني تقتلوا بي سيداً وإن تَطلقوني تَحربوني بماليا[19]
أحقاً عبادَ اللهِ أنْ لستُ سامعاً نشيدَ الرعاءِ المُعْزِبِينَ المَتاليا[20]
وتضحكُ منّي شيخةٌ عبشميةٌ كأن لم ترَ قبلي أسيراً يمانيا[21]
وظلَّ نساءُ الحي حولي رُكَّداً يُراوِدْنَ مني ما تُريدُ نِسائيا
وقد عَلِمَتْ عُرسي مُليكةُ أنّني أنا الليثُ معدواً عليَّ وعاديا
وقد كُنتُ نحّارَ الجزورِ ومُعْمِلَ الـ مطي وأمضي حيث لا حيَّ ماضيا
وانحرُ للشَربِ الكِرامِ مَطيَّتي وأصْدَعُ بين القَيْنَتَينِ ردائيا[22]
وكنتُ إذا ما الخيلُ شَمَّصَها القَنا لبيقاً بتصريفِ القَناةِ بنانيا[23]
وعاديةٍ سَوْمَ الجَرادِ وَزَعْتُها بكفي وقد أنْحَوا إليَّ العَواليا[24]
كأنّي لم أركبْ جواداً ولم أقل لخيلي كُري نَفِّسي عن رجاليا
ولم أسبأ الزِّقَّ الرَّوِي ولم أقل لأيسارِ صدقٍ أعظِموا ضوءَ ناريا

ينطلق الشاعر من فكرة اللوم (لا تلوماني، كفى اللوم، في اللوم الملامة، لومي) في البيتين 1-2 إلى نفي عوامل الضعف والعجز البطولي عن نفسه وكونها سبباً لوقوعه أسيراً، وأن اللوم لا ينفع بعد أن أصبح الأسر أمراً واقعاً لا مناص من مواجهته ومحاولة الخلاص منه. وقد يحمل (تلوماني) المثنى المخاطب دلالة على نفسه اللائمة وأخيه (لومي أخي من شماليا) أو أخيه اللائم وقومه، ولا ينشغل الشاعر كثيراً في بيان تفاصيل واقعة الأسر لأنها ليست ذات جدوى الآن.

ويتجه إلى مخاطبة ندمائه (الأبيات 3-7) وأعلامهم (فبلغن ندامای) بانقطاع التواصل (لا تلاقيا) معهم، حيث يحمل الشاعر الجماعة (قومي) وزر ذلك فضلاً عن أسره، وفي قوله (جزا الله قومي... ملامة) إشارة واضحة إلى تخلي قومه عنه ساعة المنازلة وعدم سعيهم لاستنقاذه من الأعداء أو مساندته في مواجهتهم، ويعمق هذا المعنى ثبات الشاعر أمام الخصم وعدم تخليه عن منازلته (ولو شئت نجتني من الخيل نهدة) وهو يسعى للدفاع عن القوم (أحمي ذمار أبيكم) وحماية كيانهم من عار الهزيمة.

وعلى الرغم من بيان الشاعر لمشيئته (ولو شئت) في النجاة يبقى مطوقاً باختيار الفارس الحر الذي لا يقبل الهزيمة، فالنجاة هنا هي نجاة للمبنى الجسدي القابل للزوال لاحقاً يقابلها انكسار على مستوى المعنى الحر الذي يحمله الفارس، والمعنى هو الباقي - دون المبنى الزائل - من الفارس الحر الذي يصعب ترميم انكساره، وعلى هذا الأساس فلا اختيار أو مشيئة للشاعر بين نجاة المبنى/ الجسد وبين انكسار المعنى/ الروح أو هزيمته.

ويبدو على الشاعر وهو يكشف عن موقف الجماعة في مواجهة الأعداء إحساس بالخذلان وفقد المعين في التصدي لمخاطر العدو سعياً وراء بناء مجد الجماعة وصرف عوامل الضعف عنها.

ويحاول الشاعر (الأبيات 8-10) بعد أن فقد أدوات المواجهة مع الأعداء، الإفادة من قدراته الإبداعية وموهبته الشعرية في التأثير على الخصم (أطلقوا من لسانيا) فاللسان أداة النطق أو الكلام وهو هنا كناية عن القول الشعري مدحاً أو قدحاً، ففي المدح يستميل الشاعر آسريه ويحملهم على إطلاق سراحه، وفي القدح مذمة لهم في عدم إكرام أسيرهم وهي مجلبة للعار وصرف لمحامد الأخلاق عنهم، فالشعر سلاح آخر بيد الشاعر له تأثيره الفعال في القوم، فضلاً عن كونه وسيلة تعين

الشاعر على خلاصة من الأسر ويدرك آسريه فاعلية الكلمة/ الشعر ومدى تأثيرها في الآخرين فيحجبونها عنه (شدوا لساني) لئلا تمضي في الآفاق وتجبرهم على فكاكه أو تجلب عليهم خيل قومه لنصرته.

ويعمد الشاعر إلى استدراج آسريه باعترافه (قد ملكتم) فيغلبتهم وتمكنهم منه لعله ينجح في تعاطفهم معه، وهو استدراج يحافظ الشاعر به على كيانه الحر من ذل الخضوع لآسره، حيث يبقى محافظاً على توازنه النفسي وتماسك إرادته في عدم التنازل عن كبريائه أو كرامته، وإذا كان ثمة ضعف في (قد ملكتم فاسجحوا: اعفوا) فهو ضعف إنساني مشروع في ظروف الأسر الذي يفقد فيها الأسير معينه أو من يستند عليه في دفع أذى الأسر عنه، ولأن في الأسر إحساس بفردية الإنسان أو هو يواجه واقع الأسر فرداً دون معين، وهذا الإحساس قد يدفعه إلى البوح عن دواخله بما فيها من قوة وضعف ولا يحتاج إلى تزييف مشاعره وهو أمام ظرف قاهر قاس تبرز فيه توقعات الحياة والموت شاخصة أمامه.

ويعي الشاعر أن في الأسر خياران: القتل أو الفدية، ولم يكن القتل ليفزعه وإنما هو يجعله مع الفدية مقترحاً (فإن تقتلوني... وإن تطلقوني تحربوني بماليا) يقدمه إلى آسريه مع احتفاظه باعتباره الاجتماعي (سيداً) وعدم التنازل عنه على الرغم من حساسية ظرف المواجهة مع الآسر/ الخصم، وفي احتفاظ الشاعر بمكانته الاعتبارية (فإن تقتلوني تقتلوا بي سيدا) واعتزازه بها حضور لفكرة التحرر من قيد الأسر على المستوى النفسي وإهمال لفكرة الخضوع والتذلل للآسر على الرغم من توافرها في الظاهر.

إذ إن قبول الشاعر الأسير للقتل مع اقترانه بسيادته (تقتلوا بي سيدا) يحمل معنيين، الأول: تنبيه آسريه وتذكيرهم بواجب إكرام معنى السيد فيه بصرف النظر عن كونه أسيرهم، لأن في ذلك مفخرة لهم

وفرصة للتعبير عن مكارم أخلاقهم التي تمنعهم من قتل السيد فضلاً عن الأسير.

أما الثاني: فهو إهانة مواراة عنها، عندما يغفل آسريه عن مكانته الاعتبارية أو يهملونها ويقتلونه فيكونوا قد تخلوا عن قيمة أخلاقية - العفو عند المقدرة - لها أثرها الإيجابية في تقويم شخصيتهم الأخلاقية، والتنازل عن هذه القيمة يعد ثلمة في تكوينهم الأخلاقي. وكلا المعنيان يعبر عن ثقة الشاعر بنفسه وعدم تسرب مخاوف الأسر إليه وما يجل من أذى.

ويعمد الشاعر إلى الفدية (وإن تطلقوني تحربوني بماليا) وهي إغراء مادي يقدمه إلى آسريه من أجل خلاصه من قيد الأسر، فوظيفة المال مهمة في إزالة محنة الأسر وبذله في هذا المضمار يعني إنقاذاً لحياة الشاعر وكسباً لحريته.

ومن مرتكز الاستفهام (أحقاً) يمضي الشاعر إلى الكشف عن حسرته بفقدان الأشياء الجميلة أو المريحة (نشيد الرعاء) في حياته، والاستفهام هنا ليس للتساؤل بقدر ما هو تعبير عن دهشة الشاعر لنضوب فعاليته الإنسانية في الحياة، ففي النشيد تعبير عن حالة الفرح والطمأنينة وهي نقيض حالة القلق والاضطراب التي يعيشها في الأسر.

ويندفع الشاعر - متأثراً بحسرة الفقد - إلى جعل حاسة السمع (لست سامعاً) بديلاً شعرياً عن المتمني الغائب الذي يتيح له استخدام حواسه كلها وهو يتمتع بالحياة وحركة الأشياء فيها دون قيود تمنعه عنها أو حجب الحياة في تدفقها باتجاهه، فليست أمنية الشاعر (أحقاً عباد الله أن لست سامعاً) تحقيق رغبته في السماع فقط وإنما هي أمنية في المشاركة الفاعلة في تنشيط عناصر الحياة ودوامها، ذلك أن غناء الرعاة (نشيد الرعاء المعزبين المتاليا) وحركتهم في غدوهم ورواحهم هي انطلاق في الأرض بحرية يحتاجها الشاعر الآن لتكون

النقيض الموضوعي لتعطل الحياة أو محدودية حركتها لديه وهو مطوق بقيود الأسر، فضلاً عن كونها - أي حركة الرعاة - مطمح الشاعر في الخلاص من ذل الأسر وممارسة سيادته على الأشياء وخضوعها لإرادته لا خضوعه لإرادتها، وإن نشيد الرعاة يمثل لحظة اشتهاء للحياة المنسربة من بين يديه الآن، أو التي تتوارى خلف نشيد الرعاة تاركة حسرة الفقد تنال من الشاعر وهو ماكث في الأسر.

ثمة مساران لدى الشاعر (الأبيات 12-20) يتصدى بوساطتها لعوامل شلل الحياة أو تعطلها في الأسر، الأول يقف على أرض واقعه الآن وهو أسير، ويتمثل في علاقة المرأة به وحاجتها إليه، فهو يمتلك القدرة على التأثير فيها (وظل نساء الحي حولي ركداً) فضلاً عن رغبة المرأة بإقامة علاقة وجدانية أو .....) (يراودن مني ما تريد نسائيا) بمعنى أن الشاعر لايزال يمتلك طاقة التواصل الإنساني مع الحياة على الرغم من محنة الأسر التي يعيشها، أو أن هذا التواصل مع المرأة يمثل في جانب منه إصرار الشاعر على مزاولة نشاطه الطبيعي في الحياة كأن ليس هناك ما يهدده أو يعمل على نضوب الحياة فيه.

ويفيد الشاعر من (ظل) للدلالة على ديمومة مكوث نساء آسريه حوله كأنه رمز وقيمة، ويتضح هذا المعنى أكثر بوساطة صيغة الجمع (ركداً) التي تنفي عن النساء الحركة والضوضاء في حضرته، وتؤكد جلوسهن إليه بهدوء لا يخلو من سكينة وخشوع، فضلاً عن (نساء الحي) التي تعني أكثر من نموذج للمرأة متعلق بالشاعر ويريد (يراودن مني) نيل حاجته الوجدانية وما إليها.

والشاعر هنا لا يبدو أسيراً ضعيفاً بقدر ما يبدو في عنفوان رجولته القابلة للتأثير في المرأة، أو رد عملي على سخرية الشيخة العبشمية (وتضحك مني شيخة عبشمية) التي لم تر في الشاعر سوى

قيد الأسر، لأن الحياة ف يهذه الشيخة قد شارفت على الانتهاء فلم تدرك قيمة الرجولة في الشاعر الأسير.

وإن استذكار الشاعر لزوجته (وقد علمت عرسي مليكة) في ساعة مراودة نساء الحي له يدل على قيمة الوفاء الأخلاقية التي يلتزم بها تجاه زوجته، وهو يلتمس بالأسر (أنا الليث معدوا علي وعاديا) عذراً لنفسه في عدم مواصلته مليكة الآن، وهذا لا يعني استجابته لرغبته نساء الحي فيه، وإنما هو يجعل من مليكة دريئة له في التحصن منهن ليبين كرم أخلاقه ووفائه لزوجته، وإن ضائقة الأسر لن تدفعه إلى ممارسة ما لا يرضاه.

أما المسار الثاني: فيتمثل في لجوء الشاعر إلى الماضي وإبراز إنجازاته الأخلاقية والبطولية المعبرة عن تحرره من عوامل العجز فضلاً عن توكيد فاعليته الإنسانية في الحياة.

ويشكل الفعل (كنت) مفتاح الشاعر في الولوج إلى الماضي (وقد كنت نحار الجزور....) وهو بذات الوقت الإطار أو الوعاء الزمني لنشاط الشاعر في المنجز السابق، ويجتهد الشاعر في خرق ماضوية (كنت) الزمنية بوساطة غرس أفعال المضارعة (أمضي، أنحر، أصدع، أركب، أقل، أسبأ، أقل) المسندة إليه ضمن إطار (كنت) ليديم فاعليتها واستطالة أحداثها إلى الزمن الآن ويظهر قدرته في التواصل العملي مع ما أنجزه سابقاً. ففي (أنحر للشرب الكرام، أصدع... ردائيا) دلالة على البذل والعطاء مع أرجحية الحدث حدث النحر والكرم والعطاء علي الزمن حيث لا يتوقف حدث البذل على زمن معين، بل هو قابل للحدوث وفق مشيئة الشاعر بإنجازه، وفي (أمضي حيث لا حياً ماضياً، أنحوا إلى العواليا) دلالة على تمكن الشاعر في أداء الفعل القتالي المتفوق، ولا يرتبط أداؤه القتالي بزمن محدد قدر ارتباطه بتحرر إرادة الشاعر مما يعيقها عن إنجازه.

ويبرز اهتمام الشاعر أو ميله نحو الحدث أكثر من الزمن من خلال الملحقات الاسمية المقترنة بأفعال/ أحداث التفوق الأخلاقي والبطولي (نحار الجزور، معمل المطيء، لبيقاً بتصريف القناة بنائيا) وذلك أن في الاسم دلالة الثبات والاستقرار في الأحداث التي يعبر عنها، وكذلك في تراكب النفي في الجملة الإنشائية (لم أركب جواداً، لم أقل لخيلي، لم أسبأ الزق، لم أقل لأيسار صدق) دلالة على تفوقات الشاعر البطولية والأخلاقية التي لا تقتصر على الماضي حسب.

وقد أدت (لم) الجازمة النافية وظيفة الإثبات لا النفي، إثبات فعل الشاعر في منازلة الأعداء (تحرره من عوامل العجز) وفي بذل القرى (تحرره من عوامل البخل) لطالبيه، فضلاً عن تعطل القلب الدلالي لـ (لم) - قلب دلالة المضارعة إلي الماضي - بسبب تأثرها بـ (كأني) الدالة على المقاربة (كأني لم أركب = ركبت) أو إثبات الحدث لا إلغائه.

ومن هنا نجد ماضوية (كنت) المؤطرة لفعل الشاعر في السابق لم تستطع حجب إرادته في النهوض بنشاط الأمس - بوساطة وعيه الشعري - وإلحاقه بالحاضر على الرغم من انتهاء زمنه، لأن اهتمام الشاعر كان منصباً على الحدث في الفعل دون الزمن، ولأن الحدث هو المنجز الذي يتم في ضوئه تقويم تحرر الإنسان أو خضوعه.

إن انسحاب الشاعر هو ماضي الحركة والفعل كان من أجل التعويض عن خفوت نشاطه في الآن، وهو مطوق بقيود الأسر، وهو - أي الانسحاب - محاولة تحريك قدرات الشاعر من أجل مقاومة محنة الأسر فضلاً عن تطمين حاجته النفسية بدوام نبض الحياة فيها على الرغم من خفوت درجته.

ويمكن ملاحظة أن المسار الثاني (انسحاب الشاعر إلي الماضي) يغلب على المسار الأول (إبراز عناصر الإغراء الرجولي) لدى الشاعر

وهو يواجه واقع الأسر، ذلك أن الماضي أتاح له مزاولة حياته بتحرر أكبر وحقق له إرادته في إنجاز تفوقه الأخلاقي البطولي دون موانع، وأن التصاق الشاعر بالماضي يعني ارتباطه الصميمي بجذور التحرر والانطلاق التي لن يتمكن قيد الأسر اليوم من إلغائها بحضوره الطارئ.

وأن حضور الماضي المانح للحرية في وعي الشاعر هو تغييب للحاضر المستلب لها، وبقاء النص مفتوحاً علي الماضي يمثل حلم الشاعر في التحرر من الأسر وكأنه يخشى من انفلات الماضي من بين يديه وزوال وهجه في نفسه، وقد تكون مغادرة الماضي انطفاء لآخر أمل يراود الشاعر في النجاة من الأسر وتوقف نبض الحياة فيه.

ويتأثر قيس بن مسعود بوطأة الإحساس النفسي المؤلم المنبعث من طوق الحبس فيبدو أمل الخلاص من ذلك لديه ضئيلاً، فقد حبسه كسرى حين لم يستطع قيس منع قومه من غزو حدود بلاد فارس، يقول قيس بن مسعود[25]:

ألا من مبلغ قومي ومن ذا يبلغ عن أسير في الأوان[26]

تطاول ليله وأصاب حزناً ولا يرجو الفكاك مع المنان

يجعل الشاعر نداء (من مبلغ، يبلغ) الإنقاذ - إخبار قومه بأسره - خطوة مهمة تحرره من حبس الملك، ذلك أن الإبلاغ يكشف لقوم الشاعر عما هو فيه من الذل والمهانة ليحفزهم إلى القيام بنصره، وفي الإبلاغ أيضاً يحاول الشاعر الفكاك من قبضة المكان (الأوان) التي تطوقه، حيث لم يمنعه انغلاق المكان من ابتكار رسائله المفيدة في تجاوزه، واعتبار هذه الوسائل ثغرات ينفذ منها صوت الشاعر إلى الأرض الفضاء فتكبر فسحة الأمل في نفسه.

وبتأثير حصار المكان يتعامل الشاعر مع زمن الليل (تطاول

ليله) من منطلق الإحساس النفسي به دون مظهره التقويمي، فاستطالة الليل ليست تقويمية بقدر ما تبين الضيق النفسي الذي يعيشه الشاعر وهو خلف قضبان الحبس فاقد لحريته أو لإرادته في التعامل مع الزمان أو المكان.

ومنشأ الحزن (أصاب حزناً) عند الشاعر هو خفوت نشاطه في الحياة أو محدوديته مما لا يسمح له بالتعبير عن رغباته وطموحاته في العيش، ويبدو أن آثار الحبس في الضيق والانقباض قد نالت من نفسية الشاعر فأدركه الوهن منها وتضاءلت أمامه فرصة الخلاص (ولا يرجو الفكاك) من الحبس، على الرغم من أن محاولته في الإبلاغ قد توفر له فرصة النجاة، ولعل القوم يستجيبون لندائه في الخلاص والتحرر.

ويعمد المنخل اليشكري إلى إثارة الحمية لدى أبنائه من أجل الثأر له من (عكب اللخمي) صاحب سجن النعمان، الذي آذاه وأذله في حبسه، وقد كان النعمان بن المنذر أمر بحبس الشاعر لاتهامه بامرأته المتجردة، يقول المنخل[27]:

ألا من مبلغ الحرين عني مغلغلة وخص بها أبيا[28]

فإن لم تثأروا لي من عكب فلا أرويتما أبداً صديا[29]

يطوف بي عكب في معد ويطعن في الصملة في قفيا[30]

يحمل نداء الإبلاغ (ألا من مبلغ... مغلغلة) وصية الشاعر الأب إلى أبنائه التي تقضي بالثأر من السجان، وكأن الشاعر يتغافل عن سبب حبسه وينقل خلافه مع الملك إلى صاحب السجن ويعبر ذلك خلافاً فردياً بينه وبين (عكب) لأن الأذى اللاحق به هو نتيجة استغلال (عكب) لسلطته في الحبس والشاعر فاقد لأدوات الدفاع عن نفسه. ولم يكتف صاحب السجن في إذلال الشاعر (يطوف بي في معد) وإهانته في الطواف وإثارة سخرية الآخرين منه وإنما يمارس معه تعذيباً

جدياً (يطعن في الصملة في قفيا) ألحق به الأذى. ومن أجل أن يدفع الشاعر عن نفسه سطوة السجان وأذاه لجأ إلى مخاطبة أبنائه في الثأر له وتعمد إثارتهم إلى ذلك ببيان ما يكابد من الذل والإهانة جراء تعسف السجان به.

تتميز تجربة عدي بن زيد العبادي في الحبس عن غيرها من تجارب الشعراء العرب الذين عاشوا محنة الحبس في العصر السابق للإسلام، من خلال طول مدة الحبس التي انتهت بوفاة الشاعر سجيناً، وتمكنه من معاينة هذه التجربة أو الكشف عن معاناته فيها في أكثر من نص شعري (حوالي 12 نصاً بين قصيدة ومقطوعة) ومن زوايا متعددة تهدف إلى بيان آثار هذه التجربة على الشاعر نفسياً ووجدانياً فضلاً عن رؤيته الخاصة للحياة وما فيها من أشياء وهو محاصر بين جدران السجن. يقول عدي بن زيد - وكان النعمان بن المنذر قد حبسه بمكيدة من عدي بن مرينا[31] - في واحدة من قصائد الحبس[32]:

لمن ليل بذي جشم طويل   لمن قد شفه هم دخيل[33]

وما ظلم امرئ في الجيد غل   وفي الساقين ذو حلق طويل

ألا هبلتك أمك عمرو بعدي   أتقعد لا أفك ولا تصول[34]

ألم يحزنك أن أباك عان   وأنت مغيب غالتك غول[35]

تغنيك الجرادة وسط جسر   وفي كلب وتصحبك الشمول[36]

فلو كنت الأسير ولم أكنه   إذا علمت معد ما أقول

لما قصرت عن طلب المعالي   فتقصرني المنية أو تطول

فإن أهلك فقد أبليت قومي   بلاء كله حسن جميل

ينهض الليل (لمن ليل... طويل) منفذ الشاعر إلى الإبانة عن دواخل نفسه المنقبضة بطوق الحبس، ويعزل الشاعر عن زمن الليل

مظهره التقويمي ليجعل من (طويل)[37] محملاً فنياً يعبر عن وطأة زمن الحبس على نفسه، وكأن الزمن لديه متوقف، لتوقف إرادته الراغبة في الحياة.

ويبدو أن الشاعر يمارس إسقاطاً معنوياً مع زمن الليل، يسقط من ذاته المحاصرة وإحساسها ببطء حركة الأشياء بطء حركته ودوام ظلمته وإحاطتها الشاعر فليس ثمة رجاء بانبثاق ضوء الفجر وإنهاء ظلمة الليل وعتمة الحبس.

إن زمن الليل التقويمي ثابت يبدأ من نقطة وينتهي إلى أخرى، أما زمن الليل النفسي لدى الشاعر فيبدأ من نقطة الحبس ويبقى مرتهناً بأغلال الحبس دون زوال، ذلك أن الشاعر لم يجد من يريحه من هذا الليل ويفك قيد الحبس عنه. ويبدو أن الظلم (وما ظلم امرئ) الواقع علي الشاعر كان الباعث لإحساسه بطول الليل، بمعنى أن وقوع الشاعر تحت تأثير الإحساس بظلم الملك له[38] وحبسه دونما ذنب جعله يرى في ظلمة الليل وطولها مشاركة زمانية - من الليل - مع فعل الملك في إيقاع الظلم به، فالليل بظلمته والملك بظلمه اشتراكاً في محاصرة الشاعر وغلق منافذ الحياة أمامه.

ويمضي الشاعر إلى الاستعانة بمنقذ (ألا هبلتك أمك عمرو) يعينه في الخلاص من أغلال الحبس ويزيل عنه نفسه ظلمة الليل ويريحها من ظلم الملك.

لكنه يدرك فشل محاولة الإنقاذ لانشغال منقذه بما يلهيه عنك (تغنيك الجرادة وتصحبك الشمول) فيعمد إلي افتراض مبادلة بينه وبين الابن/ المنقذ (فلو كنت الأسير ولم أكنه) يبرز كفاءته في السعي نحو فكاك سجنه (لما قصرت عن طلب المعاني، إذا علمت معد ما أقول) وليغري منقذه في التواصل معه في استجلبته لنصرة الأب السجين. إن

استعانة الشاعر بالمنقذ - المستجيب أو غير المستجيب - تمثل محاولة لا تخلو من أمل يراوده في التحرر من حبسه فضلاً عن أنها تفصح عن عدم استسلام الشاعر لواقع الحبس أو القبول به بوصفه نهاية مؤلمة لحياة الإنسان/ الشاعر.

ويثابر عدي بن زيد على الخلاص من الحبس فيلتفت إلى مخاطبة النعمان بن المنذر مذكراً إياه بدوره المهم وخدماته الفعالة التي استقرت على تتويج النعمان ملكاً على الحيرة. ليجعل من ذلك وسيلة في كسب ود الملك ونيل عفوه، يقول عدي[39]:

سعى الأعداء لا يألون شراً ... علي ورب مكة ....

أرادوا أن يمهل عن كبير ... فيسجن أو يدهدي في قليب[40]

وكنت لزار خصمك لم أعرد ... وقد سلكوك في يوم عصيب[41]

أعالنهم وأبطن كل سر ... كما بين اللحاء إلى العسيب[42]

ففزت عليهم لما التقينا ... بتاجك فوزة القدح الأريب[43]

يجعل الشاعر منازلة أعداء الملك (وكنت لزار خصمك، فلما التقينا) معركته هو لا معركة الملك مع خصومه، ليبين ولاءه وإخلاص نيته في الدفاع عن الملك ومن خبرة الشاعر في فن السياسة آنذاك - من خلال مركزه في بلاط كسرى - يعمد إلى مراوغة الخصم بوساطة إظهار (أعالنهم وأبطن كل سر) ما يخدعه به وإضمار ما يدعم به مسعاه نحو هدفه في تتويج النعمان. وينتهي الشاعر إلى بلوغ غايته (ففزت بتاجك) والظفر بتاج الملك.

إن تعريض الشاعر نفسه إلى مخاطر الأعداء يعبر عن رغبته الصادقة في تمكين النعمان من بسط نفوذه، وإزالة العقبات التي تحول دون ذلك، مثلما يعبر عن اختياره السياسي - ممثلاً بالنعمان - الذي

يثق به حين يكون على رأس السلطة ويبدو أن الشاعر لم يكن موفقاً دائماً، فعلى الرغم من فوزه بالملك للنعمان، لم يمنحه الأعداء (سعى الأعداء...) فرصة التمتع بانتصاره إنما استطاعوا تغيير موقف النعمان تجاهه، وانتهى المطاف بالشاعر إلي السجن، وهو يدرك جيداً أنه في حبسه يدفع ثمن مكيدة دبرها الخصوم.

ويلح الشاعر على النعمان من أجل تحرره من قيود الحبس، مبيناً تمكن الأعداء من تحقيق هدف التفرقة بين الشاعر وبينه، فيقول[44]:

ألا من مبلغ النعمان عني ... وقد تهدى النصيحة بالمغيب

أحظي كان سلسلة وقيداً ... وغلا والبيان لدى الطبيب

وهم أضحوا لديك كما أرادوا ... وقد ترجى الرغائب من مثيب

أتاك بأنني قد طال حبسي ... فلم تسأل بمسجون حريب[45]

ومالي ناصر إلا نساء ... أرامل قد هلكن من النحيب

يحدرن الدموع على عدي ... كشن خانه خرز الربيب[46]

يحاذرن الوشاة على عدي ... وما قرفوا عليه من الذنوب

فإن أخطأت أو أوهمت أمراً ... فقد يهم المصافي بالحبيب

وإن أظلم فقد عاقبتموني ... وإن أظلم فذلك من نصيبي

وإن أهلك تجد فقدي وتخذل ... إذا التقت العوالي في الخطوب

فهل لك أن تدارك ما لدينا ... ولا تغلب على الرشد المصيب

وإني قد وكلت اليوم أمري ... إلى رب قريب مستجيب

يحيل خطاب الإبلاغ[47] (ألا من مبلغ النعمان) إلى أن الشاعر لايزال متمسكاً بالنعمان اختياراً سياسياً يعبر من خلاله عن رفضه لمكائد الخصوم ومحاولة هيمنتهم على السلطة بوساطة عزل الشاعر عن

أداء مهمته في دعم نفوذ النعمان، ليس العزل الوظيفي بوصف الشاعر كاتباً أو سفيراً في بلاط كسرى، إنما هو عزل المشورة (تهدى النصيحة) المقدمة للنعمان والرؤية الناضجة في تقدير أو تقويم أمور الحكم/ المملكة.

ويستعين الشاعر على إثارة عطف الملك بمخاطبة الجانب الإنساني فيه[48] غير الخاضع لتأثيرات الأعداء عليه، فتتضح نبرة الحزن في صوت الشاعر (أحظي كان سلسلة وقيداً، وهم أضحوا لديك) وهو يعاتب النعمان على إهماله (فلم تسأل بمسجون حريب) له معتمداً على الود الذي كان بينهما أو بقاياه في نفوسهما. ولا يغفل الشاعر عن استدراج الملك إلى إزالة غشاوة المكيدة (ترجى الرغائب من مثيب) عن عينه ليبصر حقيقة أمر الحبس، فيدرك الشاعر حين ذاك مبتغاه من الحرية.

ومن أجل تحفيز المثير الإنساني لدى النعمان يبرز الشاعر عجزه (مالي ناصر) عن احتمال آلام الحبس، ويقدم النساء الضعيفات (نساء أرامل قد هلكن من النحيب) نموذجاً يستدعي العطف والشفقة، ويتجه إلى إشباع رغبة الملك في تقديم الولاء النقي له، ولا يتقصد الشاعر فيه الخروج على طاعته.

وقد أدت الجملة الشرطية وظيفة التعبير عن مضمون الشاعر (فإن أخطأت أو أوهمت أمراً فقد يهم المصافي) للملك وبيان سلطته النافذة (وإن أظلم فقد عاقبتموني) فيه، ومحاولة التماس عذر للملك في ظلمه (وإن أظلم فذلك من نصيبي) للشاعر، فضلاً عن بيان حاجة الملك إلى خدمات (وإن أهلك تجد فقدي وتخذل) الشاعر ودوره المهم في تعضيد (إذا التقت العوالي في الخطوب) ملكه وإزالة تهديدات الأعداء عنه.

ويمضي الشاعر إلى مدح النعمان وإظهار سلطة التفوق الأخلاقي

والبطولي لديه[49] ليكون ذلك باعثاً له على تحرره من الحبس، وحين لا يلقى الشاعر استجابة عملية من النعمان، يلجأ إلى مخاطبة الأهل من أجل أداء واجب النصرة والسعي لخلاصه من ضيق الحبس فيقول عدي بن زيد[50]:

وتقول العداة أودي عدي	وبنوه قد أيقنوا بغلاق
يا أبا مسهر فأبلغ رسولاً	إخوتي إن أتيت صحن العراق
أبلغا عامراً وأبلغ أخاه	أنني موثق شديد وثاقي
في حديد القسطاس يرقبني الحا	رس والمرء كل شيء يلاقي[51]
في حديد مضاعف وغلول	وثياب منضحات خلاق
فاركبوا في الحرام فكوا أخاكم	إن عيراً قد جهزت لانطلاق[52]

إن انغلاق واقع الحبس على الشاعر (أودي عدي... بغلاق) يعبر عن رغبة الأعداء (وتقول العداة) في تثبيت طوق الحبس حوله، فضلاً عن ضآلة الأمل بالنجاة. ويقابل الشاعر ذلك بانبثاق نداء الإنقاذ (يا أبا مسهر فأبلغ) الموجه إلى إخوته الذي يمثل بداية انفتاح فعل التحرر والخلاص من قيد الحبس، حيث لا يبدي الشاعر الآن استسلاماً إزاء ما يكابد من آلام في محبسه. ويفيد من ترديد نداء الإنقاذ في صيغة الإبلاغ (فأبلغ رسولاً، أبلغا عامراً، أبلغ أخاه) في بيان حاجته الكبيرة إلي المنقذ ليكون ذلك رداً ملياً على تقول العداة (تقول العداة) بعجز عدي وأهله عن كسر طوق الحبس، مثلما يكون ذلك أيضاً مسار حياة جديد يبعث لدى الشاعر مضاد للنهاية (أودي عدي) التي يريدها الأعداء.

ويودع الشاعر أمل إنقاذه في الإنسان والمكان. الإنسان ممثل بإخوته (فأبلغ رسولاً إخوتي) الذين لهم القدرة الفاعلة أو المؤثرة في

الاستجابة لنداء الإنقاذ. والمكان ممثل بـ (صحن العراق) الذي ينطلق منه فعل التحرر، وليس المكان (صحن العراق) هنا يمثل محل إقامة الأهل فحسب وإنما هو يعبر عن الارتباط الوثيق بين الشاعر وجذوره الأولى وبين مكان التحرر والانطلاق.

فثمة ألفة بين الشاعر وبين المكان (صحن العراق) لأن فيه يزاول الشاعر نشاطه الإنساني ويدرك حريته، وصحن العراق هو المكان النفسي المغروس في وعي الشاعر لتفتيت انغلاق مكان الحبس، من هنا جاء تقييد الشاعر لمكان الإنقاذ بالجملة الشرطية (إن أتيت صحن العراق) فكأنه ينفي فعل التحرر عن الأمكنة الأخرى ويثبت لصحن العراق فعل التحرر، أو هو يقول لا حرية لي إلا في/ من صحن العراق.

ويعبر القيد والسجان (إنني موثق شديد وثاقي، يرقبني الحارس) عن ضيق مساحة الرؤيا البصرية لدى الشاعر وهو محبوس، ويشكلان موانع لحجب المشاهدة العيانية للمكان المشتهى (صحن العراق)، ويمكن لثنائية القيد/ السجان الظاهرة في النص أن تؤدي وظيفة الكشف عن ثنائية الظلم الأعداء المضمرة أو الماكثة في وعي الشاعر لأنها سبب في حبسه وتستدعي نقيضها في ثنائية الانطلاق (اركبوا)/ الحرية (فكوا) التي يحملها نداء الإنقاذ. والركوب (اركبوا) هو الانطلاق من أجل هدف محدد، والفكاك (فكوا) هو خلاص الشاعر وحريته، ولسمو هدف الركوب - المتمثل في الحرية - يحل الشاعر لأهله القتال في الشهر الحرام (اركبوا في الحرام) الذي لا قتال فيه حسب العرف العربي في العصر السابق للإسلام.

ويريد الشاعر من نداء الإنقاذ بيان أمرين: الأول إخبار الأهل عن معاناته في الحبس، ويبدأ الإخبار في الشطر الثاني (أنني موثق) في البيت الثالث وينتهي في البيت الخامس، ويلاحظ في صيغة الإخبار غلبة الأسماء (موثق، شديد وثاقي، حديد القسطاس، الحارس، حديد

مضاع، غلول وثياب منضخات خلاق) على الأفعال (يرقبني، يلاقي) مما يدل على استمرار الأذى اللاحق بالشاعر ودوام حالة الذل والمهانة المحيطة به، فضلاً عن دلالة الأفعال في ضبط أو ملاحظة سلوك الشاعر وهو ذليل أمام حارسه، ليفيد الشاعر من ذلك في ترغيب الأهل في إنقاذه.

أما الثاني فهو مقترح صيغة الإنقاذ الذي استوعبه البيت السادس، وفيه يبرز الشاعر فعلي الأمر (اركبوا، فكوا) الدال على طلب الحاجة، ويحاول في صيغة الأمر - المرتبط بالزمن القادم - سحب فعل الحدوث في المستقبل الآتي إلي الحاضر الآن لحاجته الملحة في حدث الركوب والفكاك، حيث هما يجسدان فعل الانطلاق والتحرر، وانقضاء زمن الغلاق والحبس.

ويقضي طرفة بن العبد ما تبقى من حياته نزيل سجن العبدي أمير البحرين للنعمان بن المنذر الذي أمر بحبس الشاعر وقتله في الصحيفة التي حملها طرفة إلى أمير البحرين. ومن بين جدران الحبس يعلو صوت طرفة منشداً قصيدته الأخيرة التي يودع فيها الحياة وأشياءها الجميلة، والقصيدة تقع في (60) بيتاً، ونحاول معالجة أبرز أفكارها المعبرة عن معاناة الشاعر وهمومه في الخلاص من الحبس وإدراكه حريته، يقول طرفة[53]:

ألا اعتزليني اليوم خولة أو غضي   فقد نزلت حدباء محكمة العض

أزالت فؤادي عن مقر مكانه   وأضحى جناحي اليوم ليس بذي نهض

إن وقوع الشاعر تحت تأثير صدمة الحبس/ الموت كان باعثاً له على اتخاذ قرار الانسحاب من الحياة، والانكفاء على ذاته المهددة بالموت، ففي (ألا اعتزليني اليوم خولة) إحالة إلى نضوب فاعلية الشاعر في الحياة التي تمثل (خولة) المرأة أهم مظاهرها لديه وأحبها إلى

نفسه، وعلى الرغم من أن أمر الاعتزال صادر عن الشاعر في الظاهر فإنه لا يعبر عن حقيقة إرادة الشاعر في الانقطاع عن خولة/ الحياة، لأن نشاط الشاعر فيما مضى كان على اتصال وثيق بها، وبكل ما يعبر عن التصاقه بالحياة ويمكنه منها. والشاعر الآن يقف على مفترق طرق بين الحياة وبين الموت، وله أن يمارس مع نفسه الاعتراف أو الكشف عن مكامن القوة والضعف، الخوف والأمن، ليؤكد حقيقة وجوده إنساناً قبل كل شيء، من هنا يسوغ الشاعر انكفاءه على ذاته - بوساطة الاعتزال - وخفوت وهج الحياة فيه.

ويبدو طرفة إزاء طوق الحبس/ الموت (حدباء محكمة العض) مستسلماً في البدء في محاولة منه لاستيعاب أو احتواء الصدمة الأولى للحبس، لئلا يسقط أمامها ومن ثم يثب إلى إقامة رد فعله عليها مع اعترافه بتأثير الصدمة عليه وشل حركته (أضحى جناحي اليوم ليس بذي نهض) في النهوض والانطلاق من الأرض الفضاء.

ويجيء الماضي في مقدمة رد فعل الشاعر على واقع الحبس، ليحاول كسر طوقه النفسي المحيط بالشاعر، ويأخذ مساحة الأبيات 3-22، يقول طرفة[54]:

وقد كنت جلداً في الحياة مدراء وقد كنت لباس الرجال على البغض

إن الشاعر وهو مطوق بقبضة المكان/ الحبس لا يملك إلا نشاطاً رجعياً من ذاكرته عله يفيد في التخفيف من أثر أزمته الآن، والماضي هنا شكل منفذاً نحو التحرر وإن كان منتهياً أو في إطار المنجز السابق فهو يعين الشاعر على الانسلال من الحاضر المأزوم الآن، ويلبي رغبته في توفير شيء من الطمأنينة والأمن لنفسه الحبيسة. إذ ما الذي يمكن أن يفعله الإنسان وهو في انتظار الموت بعد لحظات أو ساعات سوى أن يتمسك بالماضي شاخصاً ممتعاً يعبر عن الحياة.

وأن حضور الماضي في وعي الشاعر هو من أجل تغييب الحاضر، وفي إطار الماضي (كنت) انطلاق وتحرر لإرادة الشاعر في الحياة، ولأجل مواجهة عملية لحاضر الحس ينتقي الشاعر من ماضي تفوقه الأخلاقي أبرز قيمة أخلاقية يعتقد أنها مهمة أو مفيدة له الآن، فيكون الصبر (جلداً) هو القيمة التي تتحول إلى فعل يحتاجه الشاعر اليوم ويجد فيه عوناً على احتمال آلام الحبس، وهو دريئة (مدراءاً) من الجزع الذي قد يسري إلى الشاعر ويضعف إرادته في التواصل مع الحياة.

ويتابع الشاعر بنشاط مسار إبداعه الأخلاقي (البذل والعطاء والعفة والحلم والصبر) والبطولي (الدفاع) عن الأهل والعشيرة ونصرة الضعيف) ليفيق من الماضي على صدمة الموت[55]:

إذا مت فابكيني بما أنا أهله وحضي عليَّ الباكيات مدى الحض
ولا تعدليني إن هلكت بعاجز من الناس منقوص المريرة والنقض[56]

فلا يبدي إزاءها - أي صدمة الموت - رفضاً أو هرباً وإنما يتقبلها بهدوء دون إثار أو انفعال إنساني ضد حدث الموت[57] لأنه يدرك أنه لا مفر منه، وتبقى رغبته في نفي العجز عنه (لا تعدليني بعاجز) فما واجه في حياته من وقائع ومشاغل ليثبت في نفسه الآن القوة والمنعة وهي محاصرة بالحبس/ الموت.

وفي مخاطبة الشاعر باكيته (إذا مت فابكيني) يشير إلى أمرين يعبران عن معنى واحد يهتم بها كثيراً: الأول أن تبكيه بما يتناسب وقيمته الأخلاقية والاجتماعية (أنا أهله) فلا تسرف في بكائها عليه مثلما لا تبخسه حقه في البكاء، بمعنى أن تكون الباكية منصفة له في بكائها عليه.

أما الثاني فهو موازنته مع ما يماثله في القيمة الاعتبارية دون غلبة أحدهما على الآخر، أي أنها تلتزم أسس العدل والإنصاف وهي

توازن بين الشاعر المفقود وبين مثيله من الأحياء، دون انحياز لأحدهما. هذان الأمران يعبران عن معنى العدل والإنصاف الذي يبحث عن طرفة والذي هو جوهر أزمته الحياتية مع قومه حين لم ينصفوه من ابن عمه الذي سلب حقه[58] ولأنه في العدل والإنصاف ينال الإنسان حريته ويضمن حق التعبير عن اختياراته في الحياة دون قيود أو موانع.

ويلجأ طرفة إلى بث نداء إنقاذ - بصيغة الإبلاغ - يتوجه به إلى قومه بكر بن وائل ليحثهم على نجدته وفكاك حبسه فيقول[59]:

ألا أبلغا بكر العراق بن وائل   بكأس سقى النصري شاربها رمض[60]

فإن يقتل النعمان قومي فإنما   هي الميتة الأولى وتقدمة القبض

فميلوا على النعمان في الحرب ميلة   وكعب بن زيد فاشغلوه عن المحض[61]

هما أورداني الموت عمداً وجرداً   على الموت خيلاً ما تمل من الركض

ينطوي نداء الإنقاذ (ألا أبلغا) على تحريض قوم الشاعر من أجل مواجهة الملك (فميلوا على النعمان) والسعي لإنقاذ الشاعر أو الثأر له، ويوسع الشاعر دائرة انتمائه القبلي فيتجه مباشرة - في نداء الإنقاذ - إلى بكر بن وائل التي منها سعد بن مالك قبيلة الشاعر/ انتماؤه الأول لتكون لندائه استجابة أوسع وتحقق أشمل في إنجاز واجب نصرته. ويقدم الشاعر إلى قومه مسوغ الثأر له، ممثلاً في الموت (أورداني الموت) الذي أمر به الملك، وهو اعتداء واقع على الجماعة - من خلال طرفة - لابد من رده حفاظاً على عزتهم ومنعتهم فضلاً عن بيان تحررهم من سلطة الملك أو خوفه ومهابته.

ومن أثر قلق الشاعر واضطرابه وهو سجين ينمو لديه إحساس بعدم استطاعته القوم إنقاذه وخلاصه من قبضة الملك فيتضاءل أمامه أمل النجاة، ويحاول إثارة عطف الملك والاعتذار إليه لعله يظفر بفرصة الخلاص حين يكسب رضى النعمان فيقول طرفة[62]:

أبا مُنذرٍ أفنَيْتَ فَاستَبْقِ بعضَنا حنانَيكَ بعضُ الشرِّ أهونَ مِن بَعْضِ
أبا منذرٍ إنْ كُنتَ قد رُمتَ حربَنا فمنزلُنا رَحْبٌ مسافَتُهُ مُفْضِ[63]
أبـا مـنذرٍ مَـنْ لـلكُـماةِ نـزالـهـا إذا الخيلُ جالَتْ في قَناً بينها رَفْضِ[64]
أبا منذرٍ كانت غروراً صحيفتي ولم أُعطِكُم في الطَّوعِ مالي ولا عرضي
أبـا مـنذرٍ مَـنْ لـلأمـورِ الـتـي تُـرى على مِرَّةٍ تَحدو الشرائعَ بالنَّقْضِ
أبـا مـنذرٍ رُمْتَ الـوفـاءَ فَـهِـبْـتَـهُ وَحِدْتَ كما حَادَ البعيرُ عن الدَّحْضِ

يحرص الشاعر على أن لا يبدو ضعيفاً أو عاجزاً وهو يعتذر إلي الملك، ويجعل صيغة الاعتذار (أفنيت فاستبق بعضنا...) تناسب مكانته الاعتبارية بوصفه إنساناً له سند قبلي قوي يتكأ عليه، وشاعراً له صوته المهم في التأثير علي الملك سلباً أو إيجاباً. ولا تنبئ صيغة الاعتذار عن تنازل الشاعر عن كبريائه وإنما يعمد فيها تقديم اعتذار مبطن بالتهديد (فمنزلنا رحب مسافته مفض، من للكماة نزالها...) وإباء الرجولة، لئلا يفسر اعتذاره على أساس نكوص قومه عن القيام بواجب النصرة، وبذلك يبدو طرفة منعزلاً وحيداً لا معين له.

ويبدو أن الشاعر لا يعتذر إلى الملك بقدر ما يتحداه وهو في قبضته، حيث يتعمق هذا المعنى من خلال صيغة النداء (أبا منذر) المكررة في الأبيات الستة - غير مقترنة بتحية الملوك (أبيت اللعن) - التي توهم باستعطاف الملك، وتؤكد أن الشاعر لا يعبأ به وبحبسه، بمعنى أن الملك لم يستطع أن ينال من الشاعر وهو طليق (لم أعطكم في الطوع مالي ولا عرضي) وكذلك لن ينال منه - رفض الولاء للملك - وهو سجينه، لأن الشاعر لايزال يمتلك قدراً من التوازن النفسي - الذي لن يسمح له بالخضوع - يواجه به الملك على الرغم من قلق الحبس، ولأن هزيمة الإنسان الحقيقية أمام أعدائه تكمن في البدء في داخله/ ذاته ومن ثم تنعكس على ظاهره وأدوات مواجهته للخصم.

إن استدراج الملك للشاعر بوساطة صحيفة الخدعة (كانت غروراً صحيفتي) يشكل طعناً في كفاءة الملك الأخلاقية وهو يحاول النيل من خصمه، وإن وفاء الشاعر أو أمانته في الحرص على عدم الاطلاع على مضمون الصحيفة هو الذي انتهى به إلي الحبس الذي عجزت سلطة الملك في توصيل الشاعر إليه، فضلاً عن غدر (رمت الوفاء فهبته) الملك به.

ولم يستطع طرفة السيطرة على مشاعر الكره التي في نفسه ضد الملك لغدره به، فليس ثمة شيء يخافه الآن وهو يواجه حكم الموت، فيعلن مواجهته المباشرة للملك ويكون الهجاء المؤذي أول سهم يوجهه الشاعر ضد النعمان، فيقول(65):

يقال أبيت اللعن واللعن حظه وسوف - أبيت الخير - تعرف الخفض
فأقسمت عند النصب إني لميت بمتلفة ليست بغرب ولا خفض(66)
وتصبحك الغلباء تغلب غارة هنالك لا ينجيك عرض من العرض(67)
ويلبس قوم بالمشقر والصفا شآبيب موت تستهل ولا تغضي(68)
تميل على العبدي في حد أرضه وكعب بن سهل تخترمه عن المحض(69)

يقوم معنى الهجاء عند طرفة على إسقاط أو إلغاء مظهر مهم من مظاهر الملك عن المهجو، ويتمثل في تحية (أبيت اللعن) الملوك(70) حيث لا تليق به لأنه فقد شرف الكلمة وأخل بقيمة الوفاء حين غدر بالشاعر. وفي بناء الفعل (يقال) للمجهول استخفاف أو سخرية بالملك وإنكار لعلميته غير الخافية عن الناس. و(يقال) يقع ضمن إطار الادعاء أو الزعم بنفي الشتيمة/ الهجاء عن المهجو الذي لا يثبت كثيراً أمام تجربة الشاعر في الوفاء مع الملك حين قابله بالغدر والخديعة.

ففعل الغدر أسقط زعم (يقال) نفي الهجاء عن الملك. وتساهم الجملة الاسمية (اللعن حظه) في تثبيت الإهانة على الملك المهجو بوساطة ثبات الاسم في الدلالة على المسمى وعدم تبدله. ويضع الشاعر (أبيت الخير) نقيضاً موضوعياً لـ (أبيت اللعن) لينفي عن المهجو أخلاقه الفاضلة التي تستدعي الحمد والثناء، ويبرز فيه الذل (تعرف بالخفض) والمهانة سمة علمية بدلاً من أبهة الملك ومهابته.

ويترك الشاعر الملك بعد أن نال منه في أخلاقه وأفعاله ليقرر موته (إني لميت) دونما خوف من ذلك، وقد وضع (الغلباء تغلب) عنصر تهديد يثير خوف الملك وفزعه من مواجهتها، ولا يملك حينها فرصة (لا ينجيك عرض من العرض) للنجاة. وفي تقديم الصفة (الغلباء) على الموصوف (تغلب) توكيد لانتصار تغلب في منازلتها الملك ونفوذه، لأن لها قوتها ومنعتها وإنجازاتها البطولية في مضمار المنازلة مع الأعداء. ولا غرابة في أن يفخر طرفة بتغلب أو أن يستنجد بها وهو بكري، لأنه بحاجة كبيرة إليها الآن، ولأنه أراد من ذلك إثارة حمية المنافسة في بكر مع تغلب لأجل الثأر له من الملك وعامله العبدي فضلاً عن تحريض تغلب على ذلك كي تكسب فخراً وعزاً بنصرته.

إن طرفة - في القصيدة - موزع بين مشاعر الفقد والأمل، العجز والقوة، الاعتذار والتحدي، وهذا نابع من تأثير تجربة السجن القاسية عليه، وقد اجتهد في التمسك بكل ما يعينه على مواجهة أزمة الحبس المجهضة للحياة لئلا تنال منه وتدفعه إلى الخضوع الذليل في رجاء عفو الملك، وذلك ما لا يقبله طرفة الطموح في التحرر سجيناً كان أم طليقاً، وبقي معتزاً بكرامته إنساناً وبكبريائه شاعراً حتى رضي بالموت من أجل الحياة.

ولم يقتصر نداء الخلاص من الأسر أو الحبس على الشعراء الذين

عاشوا هذه التجربة وإنما ساهم شعراء آخرون في الانتصار لهم والدعوة إلى خلاصهم من قيود الأسر والحبس، وإن من دواعي الفخر في المجتمع العربي قبل الإسلام هو إطلاق الأسير أو الحض على ذلك[71].

وقد وظف علقمة الفحل قدراته الإبداعية من أجل فكاك أسر جماعة من قومه فيهم أخوه شأس، أسرهم الحارث بن أبي شمر الغساني، فعمد علقمة إلى مدحه ونيل رضاه بهدف إطلاق سراحهم، فكان له ما أراد وعن ذلك يقول[72]:

دافعت عنه بشعري إذ كان لقومي في الفداء جحد[73]
فكان فيه ما أتاك وفي تسعين أسرى مقرنين صفد[74]
دافع قومي في الكتيبة إذ طار لأطراف الضبات وقد[75]
فأصبحوا عند ابن جفنة في الـ أغلال منهم والحديد عقد[76]

إن دوافع الشاعر إلى نصرة أبناء قومه تكمن في الوفاء الأخلاقي لهم وأداء واجب الانتماء القبلي بعدم التخلي عنهم لاسيما وقت الأزمات فضلاً عن مشاركة الشاعر الوجدانية للمأسورين في إدراك ذل الأسر (مقرنين صفد، الأغلال منهم، الحديد عقد) ومهانة القيد. وينطلق من هذه الدوافع لزرع معاني المدح الشعرية حول الملك ليحمله على الاستجابة لرغبته في إطلاق سراح مأسوريه، وفي ظفر الشاعر بمبتغاه تتبين فاعلية الأداة الشعرية في التأثير على الآخر، ويظهر تفوق الشعر على المال في أداء مهمة الإنقاذ، فقد عجز القوم (لقومي في الفداء جحد) عن دفع فدية الأسرى، وتمكن الشاعر بوساطة إبداعه الشعري من القيام بدور الجماعة - وهو فرد - في إنجاز واجب الإنقاذ وخلاص أبناء قومه من ذل الأسر.

ويعلو صوت أروى بنت الحارث بن عبدالمطلب من أجل نصرة

أبناء قومها والدعوة إلى إطلاق سراحهم من قبضة سجن قيصر الروم الذي حبس عدة رجال من قريش[77]، فتقول[78]:

أبلغ لديك بني عمي مغلغلة	حرباً وعفان أهل الصيت والحسب
وابني ربيعة والأعياص كلهم	واعمم بني عبد شمس سادة العرب
ما لي أراكم قعوداً في بيوتكم	وخيركم منكم للجار ذي الجنب
وذو الحفاظ على جل الأمور إذا	نابت نوائبها في شدة الكرب
أبو أحيحة محبوس لدى ملك	في الشام في غير ما ذنب ولا ريب
لو كان بعضكم في غير محبسه	ألفيتموه شديد الهم والنصب

يرتكز نداء الإنقاذ (أبلغ لديك) لدى الشاعرة الموجه إلى قومها على أمرين مهمين: الأول بيان درجة القرابة بينها وبينهم (بني عمي) وتحاول الشاعرة توسيع درجة الاتصال النسبي من النسب القريب (بني عمي، حرباً وعفان) الأدنى إلى النسب البعيد (ابني ربيعة والأعياص، بني عبد شمس) لتضمن استجابة أوسع لنداء الإنقاذ، فضلاً عن كسب قدرات قتالية إضافية من أجل تحقيق هدف دعوتها.

أما الثاني فهو بيان منجزات المنقذ/ المخاطب الأخلاقية (أهل الصيت والحسب، سادة العرب) الباعثة على الفخر والعزة، لتدعو المخاطب إلى التواصل العملي مع ما أنجز سابقاً، وتوكيد استطاعته الأخلاقية الآن في نصرة المحبوس والمثابرة على فكاكه ونيل حريته. ولا تغفل الشاعرة عن التنديد بالعجز أو الوهن (ما لي أراكم قعوداً) الذي يحيط بالقوم ويمنعهم عن القيام بواجب الإنقاذ.

وتستغل الشاعرة صفات المحبوس - أبو أحيحة - الأخلاقية (خيركم للجار، ذو الحفاظ) وسيلة إغراء للجماعة من أجل النهوض لنصرة هذه القيم في شخص المحبوس، فضلاً عن رابطة الانتماء القبلي.

وإن افتراض أو اقتراح الشاعرة لبديل عن المحبوس (لو كان بعضكم في غير محبسه) بواحد من الجماعة يحمل تعريضاً بهم وإهانة لهم لقعودهم عن خلاصه من الحبس، ويبرز فعل المحبوس في السعي (ألفيتموه شديد الهم والنصب) لإنقاذهم ومشاركته لهم الحزن والألم من جراء الحبس، وتفيد الشاعرة من ذلك كله في إثارة حمية الجماعة على أداء واجبهم نحو المحبوس وإنقاذه.

الخاتمة

إن تجربة الأسر أو الحبس التي خاضتها مجموعة من الشعراء العرب قبل الإسلام مثلت لدى البعض منهم حالة طارئة قابلة للزوال بعوامل الفدية أو العفو، مثلما انتهت لدى البعض الآخر بانتهاء حياته، ولكنها - أي تجربة الأسر أو الحبس - لم تستطع إجهاض توق الحرية في نفس الشاعر، بل أمدته بطاقة فكرية/ إبداعية مضافة أعانته في مواجهة ضراوة الحياة وهو بين جدران أربعة.

إن ارتباط تجربة الأسر والحبس بالحرية أظهر من ارتباطها بالعبودية، ليس بوصفها غلاً وقيداً حسب وإنما بوصفها فكرة تقوم على الخضوع والتذلل للآسر والحابس، فضلاً عن منع الفرد من مزاولة حياته على النحو الطبيعي. ذلك أن هذه التجربة نمت في الشاعر إحساسه بالحرية أو تبينت قيمة الحرية لديه بوصفها مجالاً يحقق رغباته في الحياة دون قيود وحجب، وإن الحرية لدى الشاعر - الأمير أو المحبوس - تشكل مركزاً لكل اهتماماته أو نشاطاته الإنسانية الأخرى، ترتبط بها وتصدر عنها، إن توقف هذه النشاطات مرتهن بتوقف الشاعر عن مزاولة حريته في الحياة بسبب قيود الأسر أو الحبس.

وفي الأسر أو الحبس ينتمي الإنسان/ الشاعر أو يحاول الانتماء

إلى عالم آخر غير عالمه الواقعي، عالم تصنعه الذاكرة وحلم اليقظة، فالذاكرة تمضي بالشاعر نحو الماضي أو تجلب الماضي إليه وما يحل من إشراقات أخلاقية وبطولية وانفتاح على الحياة بحرية وانطلاق، ويعوض الشاعر بالماضي عن انغلاق الحياة أمامه الآن. وحلم اليقظة يمكن الشاعر من تحقيق لذة الانعتاق من القيد في الغد الآتي، الحلم الناشط باتجاه خلاص الشاعر من ضيق المكان وتوقف الزمان أو ثقله. وبين الذاكرة وبين الحلم يجتهد الشاعر من أجل تفتيت واقعه المتصلب بين جدران الحبس وأغلال الأسر.

ومن خلال دراسة شعر الأسر والحبس يمكن أن نسجل بعض النتائج على النحو الآتي:

1 - ثمة صيغ تعبيرية أدائية تكاد تكون تقاليد شبه ثابتة لقصيدة الأسر أو الحبس وتتمثل في:

- نداء الإنقاذ أو صيغة الإبلاغ (ألا أبلغوا - ألا من مبلغ - مبلغا - أبلغا - أبلغ - بلغن).

- سخرية المرأة (تعجب جارتي، هزئت جارتي، تضحك مني شيخة).

- اقتراح أو افتراض مبادلة الأسير بالمنقذ (فلو كنت الأسير ولم أكنه فلو كنت الأسير ولا تكنه، لو كان بعضكم في غير محبسه).

- التحريض على الإنقاذ (فميلوا على النعمان، فاركبوا في الحرام، فكوا أخاكم، فقودوا الخيل، ما لي أركم قعوداً).

2 - توافر حدة الموضوع في قصيدة الأسر أو الحبس على الرغم من تباين منطلقات الشعراء في التعبير عن تجاربهم.

3 - اجتهاد الشاعر في مضمار استرجاع الزمن الماضي من أجل تحفيز قدرته الذاتية على تحمل واقع الأسر أو الحبس الآن.

4 - يحاول الشاعر تجاوز جغرافية المكان بهدف إسقاط حصاره له، فضلاً عن استدعاء أو خلق المكان النقيض ليبدو الشاعر متحرراً من طوق المكان.

5 - على الرغم مما في الأسر والحبس من ذل وإهانة فإن مظاهر العجز والضعف المعبرة عن ذلك تكاد تغيب في نصوص الشعراء حيث يعمدون إلى إبراز نقيضها من القوة والصبر في تحمل معاناة الأسر والحبس.

الهوامش

1) شعر الأسر: ص 66.

2) من الحريات إلى التحرر: ص 212.

3) شاعر جاهلي يعرف بأبي فكيهة ويكنى أبو الحارث قتل يوم الكلاب الثاني. ينظر معجم الشعراء ص 479.

4) قصائد نادرة من كتاب منتهى الطلب من أشعار العرب: ص 279.

5) رداح: العظيم، ضخم العجزة.

6) شناح: طويل.

7) تغطمط: صوت السيل.

8) اللقاح: القوم الذي لا يدينون للملوك.

9) الأغاني: 2/13.

10) العين: عين الماء، وهنا كناية عن مكان الأسر. الخميس: الجيش الجرار. الروايا: الدواب التي يسقي عليها، يحمل عليها الماء.

11) السربال: القميص والدرع.

12) المفضليات (شاكر): ص 315 وما بعدها.

13) شماليا: أي أخلاقي وخلائقي.

14) أبو كرب والأيهمان من اليمن، وقيس: هو قيس بن معد يكرب.

15) صريحهم: خالصهم.

16) النهدة: المرتفعة الخلق. الحو: الخضرة لأنها أصبر الخيل وأخفها عظاماً.

17) الذمار: ما يجب على الرجل حفظه.

18) اسجحوا: سهلوا ويسروا. البواء: السواء والمماثلة.

19) تحربوني: تسلبوني.

20) المعزب: المنتحي بإبله.

21) عبشمية: نسبة إلى عبد شمس.

22) أصدع: أشق.

23) لبيقاً: اللبق الظريف، وهنا تعني الماهر.

24) سوم الجراد: انتشاره في طلب المرعى. وزعتها: كففتها. أنحوا الرمال: أمالوها وقصدوا بها.

25) الأغاني: 233/23.

26) الأوان: هو إيوان كسرى.

27) الأغاني: 3/13.

28) الحرين: ولدا الشاعر وهما الحر وأبي.

29) صديا: عطشا.

30) الصملة: الحربة.

31) الديوان: ص 11.

32) م.ن: ص 34.

33) الجشم: الثقيل. شفه: زاده.

34) هبلتك: ثكلتك. عمرو: ابنه.

35) العاني: الأسير. الغول: البعد.

36) الجرادة: علم على أكثر من مغنية. الجسر: موضع قرب الحيرة. كلب: موضع أيضاً. الشمول: الخمر.

37) عن الإحساس بطول الليل في شعر عدي بن زياد الخاص بالحبس ينظر الديوان الصفحات: 59، 63، 132.

38) عن الإحساس بلظم الملك ينظر الديوان الصفحات: 38، 40، 60 وما بعدها 91، 93، 120.

39) الديوان: ص 38-39.

40) يدهدي: يدحرج. قليب: البئر العادية القديمة.

41) اللزاز: الذي يلزم الشيء. أعرد: أهرب. سلكوك: أدخلوك.

42) اللحاء: هو قشر العود. العسيب: جريد النخل.

43) القدح: السهم قبل أن ينصل أو يراش أو هو سهم الميسر.

44) الديوان: ص 40.

45) الحريب: الذي سلب ماله.

46) الشن: القربة الخلق الصغيرة. الربيب: من رب الأمر إذا أصلحه.

47) عن الإبلاغ لدى الشاعر ينظر الديوان الصفحات: 52، 60، 93، 151، 164.

48) ينظر الديوان: ص 93. وفي استجابة النعمان للأعداء، ينظر الديوان: ص 120، ص 136.

49) ينظر الديوان الصفحات: 52، 57، 60.

50) الديوان: ص 151. وينظر أيضاً ص 164.

51) القسطاس: القبان وهو رومي معرب.

52) الحرام: يريد الشهر الحرام.

53) الديوان: ص 168.

54) الديوان: ص 168.

55) الديوان: ص 170.

56) منقوض المريرة: ينقض الناس ما أبرمه.

57) يمكن أن نجد مبرر ذلك في موقف طرفة من الموت.

58) الديوان: 20.

59) الديوان: ص 171-172.

60) النصري: يقصد به الملك. شاربها: يقصد نفسه. رمض: محرقة.

61) كعب بن زيد: هو من الذين حرضوا النعمان عليه.

62) الديوان: ص 172-173.

63) المفض: الواسع الذي يدخل في الفضاء.

64) جالت: انكشفت. رفض: متكسرة.

65) الديوان: ص 174-175.

66) الخفض: الذل والهوان.

67) العرض: الناحية من الأرض.

68) المشقر والصفا: موضعان. تغضي: تستحي.

69) العبدي: عامل النعمان على البحرين.

70) كانت تحية ملوك المناذرة قبل الإسلام (أبيت اللعن) وتعني أن أفعال الملك الكريمة وأخلاقه الفاضلة تنفي عنه الذم والشتيمة وتجلب له الحمد والثناء.

71) ينظر ديوان حاتم الطائي: ص 70. ديوان الخنساء ص 47، ص 12. ديوان عنترة ص 294. شرح ديوان زهير ص 22.

72) الديوان: ص 103.

73) الجحد: قلة الشيء، وعزته.

74) الصفد: القيد. المقرن: المغلول.

75) الضبات: جمع ضبة وهي حد السيف والسنان والنصل. وقد: تلهب من وقدت النار.

76) ابن جفنة: الحارث بن أبي شمر. العقد: الجماعات من الناس.

77) فيهم أبو أحيحة وأبو ذؤيب هشام بن شعبة بتحريض من عثمان بن الحويرث.

78) بلاغات النساء: ص 43. وينظر أيضاً المنمق: ص 178.

المصادر والمراجع

1) الأغاني: أبو الفرج علي بن الحسين الأصبهاني (ت 356هـ) تحقيق عبدالستار أحمد فراج - دار الثقافة - بيروت 1959م.

2) ديوان طرفة بن العبد: شرح الأعلم الشمنتري - تحقيق درية الخطيب، لطفي الصقال، مطبوعات مجمع اللغة العربية، دمشق 1975م.

3) ديوان عدي بن زيد العبادي: تحقيق محمد جبار المعيبد، وزارة الثقافة والإرشاد، بغداد 1965م.

4) ديوان علقمة الفحل: تحقيق لطفي الصقال - درية الخطيب، دار الكتاب العربي، حلب ط 1، 1969م.

5) ديوان عنترة: تحقيق ودراسة محمد سعيد مولوي، المكتب الإسلامي، بيروت ط 2 - 1970م.

6) ديوان الخنساء: تحقيق كرم البستاني - مكتبة صادر، بيروت 1951م.

7) ديوان شعر حاتم بن عبدالله الطائي: دراسة وتحقيق عادل سليمان جمال، مطبعة المدينة - القاهرة 1975م.

8) شعر زهير بن أبي سلمى: صنعة الأعلم الشمنتري، تحقيق فخر الدين قباوة، دار الآفاق الجديدة، بيروت ط 3، 1980م.

9) معجم الشعراء: أبو عبدالله محمد بن عمران المرزباني (ت 384هـ) تصحيح وتعليق د.ف. كرونو، مكتبة القدس - القاهرة 1354هـ.

10) قصائد من كتاب منتهى الطلب في أشعار العرب (القسم الأول) تحقيق د. حاتم الضامن، مجلة المورد، المجلد الثامن العدد الثالث 1979م، بغداد.

11) من الحريات إلى التحرر: د. محمد عزيز الحبابي، دار المعارف، مصر، 1972م.

12) شعر الأسر: د. عبدالكريم الأشتر، مجلة المعرفة السورية ع 2، 1963م.

13) المفضليات: أبو العباس المفضل بن محمد الضبي (ت 178هـ) تحقيق أحمد محمد شاكر، عبدالسلام هارون، دار المعارف، مصر، ط 2، 1952م.

التحليل النفسي المعاصر ودراسة الأدب

السيد إبراهيم

- 1 -

كثيراً ما يردد الباحثون قول فرويد إن الشعراء سبقوه إلى اكتشاف اللاشعور[1]. وباستطاعتنا نحن كذلك أن نقول: إنهم تكلموا عن الرغبة كذلك قبل أن يتكلم عنها الفلاسفة وعلماء التحليل النفسي، واكتشفوا ملامحها الأساسية قبل أن يعرفها هؤلاء. وإذا كان رواد التحليل النفسي قد لجأوا إلى الآداب التي يعرفونها لتصوير أفكارهم واستمداد مفاهيمهم واصطلاحاتهم، كالآداب اليونانية وغيرها، فإن ثراء الأدب العربي القديم يوجب أن ينهض البحث التحليلي النفسي الذي يستمد اصطلاحاته ولغته من هذا الأدب. وامرؤ القيس من هؤلاء الشعراء الذين تكاد تكون أشعارهم تصويراً لأفكار التحليل النفسي، ومن هؤلاء الذين يجب الرجوع إليهم في مجال الاصطلاحات.

امرؤ القيس هو شاعر الرغبة الأول في العربية. في شعره فكرة الرغبة المنهومة التي لا تشبع أبداً ولا تتوقف عند مدى، بل لا تتحقق إلا بالموت:

وما المرء مادامت حشاشة نفسه بمدرك أطراف الخطوب ولا آل[2]

أي لا تتحقق رغبة المرء أبداً، وهي في الوقت نفسه لا تتوقف إلا إذا توقفت حشاشة نفسه.

أثار امرؤ القيس هذه الفكرة في قصيدته التي أسميها قصيدة «سلمى»، مرة حين صور لنا الفرس منهوماً بالصيد أبداً، فهو يصرع طرائده واحدة بعد أخرى ولا يثنيه ذلك عن متابعة الطرائد، وكأنها ليست الغاية التي يقصدها، بل الفعل نفسه، كحركة لا تتوقف. وتلك هي الرغبة التي لا تتجه إلى موضوعها إلا لتتحول عنه إلى شيء سواه:

فَعادى عِداءً بين ثورٍ ونعجة   وكان عِداء الوحشِ منِّي على بالِ[3]

ولنلحظ ما في قوله: وكان عداء الوحش مني على بال، من أن هذه الموالاة، أو تصريع الوحش واحداً بعد واحد، أو الرغبة المتحولة أبداً في غير توقف، أشبه شيء بالهم الذي يستحوذ على صاحبه، فهو مأخوذ به أبداً.

وفي غير هذه القصيدة قال امرؤ القيس عن الفرس[4]:

ووالى ثلاثاً واثنتين وأربعاً   وغادر أخرى في قناة رفيض

كما قال[5]:

يجم على الساقين بعد كلاله   جموم عيون الحسي بعد المخيض

فالحسي، وهو موضع الماء، كلما استخرج ماؤه جم، أي عاد كما كان، فهو لا ينقص ذلك منه شيئاً.

ومرة أخرى تظهر الرغبة في قصيدة «سلمى» في صورة العقاب التي جعلها صيوداً، فهي تطلب الصيد حتى ضاق وكرها بقلوب الطير:

كأن قلوب الطير رطباً ويابساً   لدى وكرها العناب والحشف البالي[٦]

ثم يرجع امرؤ القيس فيعكس هذه التجارب على نفسه، فيقول[7]:

فلو أن ما أسعى لأدنى معيشة كفاني - ولم أطلب - قليل من المال

ولاحظ الشراح أنه حذف مفعول الطلب، وحاولوا أن يعيّنوه. قالوا: المراد ولم أطلب الملك. والأولى أن نقول إنه تركه بغير تعيين، إيماءً منه إلى أن الطلب مستقل بذاته، بقطع النظر عن موضوعه.

وفي شعر امرئ القيس تطلع «كأن لم» دائماً. وإن اختفت يظل وقعها قائماً هناك:

كأنّيَ لم أركب جواداً للذة ولم أتبطن كاعباً ذات خلخال
ولم أسبأ الزق الرويّ ولم أقل لخيليَ كرِّي كرَّةً بعد إجفال[8]

بل هي مبدأ عام يطبع كل تجربة:

كأنّ الفتى لم يغن في الناس ساعة إذا اختلف اللحيان عند الجريض[9]

وهي من وراء شعور الاغتراب:

فلا تنكروني إنني أنا ذاكمو ليالِيَ حل الحيُّ غولاً فألعسا[10]

ومن وراء الحنين إلى المهد الأول - صدر الأم - الذي يتركه الطفل فلا يعود إليه أبداً، لكن يظل مؤرقاً به إلى الموت. وهذا المهد هو المقبل وهو المُعرَّس في قول الشاعر[11]:

فلو أن أهل الدار فيها كعهدنا وجدنا مقيلاً عندهم ومُعَرَّسا

وفي قوله[12]: أماويَّ هل لي عندكم من معرس؟

تلقى «كأن لم» على كل شيء في شعر امرئ القيس ظلاً كثيفاً: إذا انقضى الشيء فكأن لم يكن. والأولى أن نقول: إذا تحققت الرغبة لم تتحقق. هذا هو مبدؤها الأصيل. الرغبة قرينها الخواء واللاشيئية

والجوفاويّة والبطلان، وهو سر القلق الذي يشيع في شعر الملك الضِلّيل، هذا الشاعر الحزين أبداً الذي لم يكن بالشاعر الناعم:

وهل ينعمن إلا سعيد مخلد   قليل الهموم ما يبيت بأوجال(13)

الرغبة تعصف بكل إمكانية لإشباعها: لا ترتوي أبداً. وتلك هي الإبل الهيم التي عبّر عنها روسّو كذلك وهو يقول(14):

لو تحولت كل أحلامي إلى واقع، لظللت على حالي من عدم الشعور بالرضا: لبقيت أحلُم، وأستغرق في الخيال، وأرغب. لقد وجدت في نفسي خَواءً لا يمكن لشيء أن يملأه، تحرُّقاً في القلب إلى ضرب آخر من الإنجاز لا أستطيع أن أتبين كنهه، لكن أشعر رغم ذلك بأنه يجذبني إليه.

- 2 -

تختلف الرغبة عن الحاجة التي هي أمر بيولوجي يتم إشباعه إلى أن ينهض من جديد. الرغبة هي لحظة الخروج من الحاجة التي هي أمر حيواني يذعن للإشباع إلى ما لا ينصاع للإشباع. وهي تأخذ في الظهور في اللحظة التي ينفصل فيها الطفل عن أمه. تتولد الرغبة إذاً من الانفصال، وهي لحظة تصاحبها لحظة أخرى يدخل فيها المرء في اللغة: يتكلم. الكائن الذي كتب عليه أن يتكلم كتب عليه في اللحظة نفسها أن يرغب. ويرغب هنا مثل يطلب في شعر امرئ القيس، فعل لازم، وإن صح أن يتجه إلى مفعول. إنها الرغبة في ذاتها التي تصير أمراً مستقلاً بنفسه. اللغة كذلك تؤذن بانفصال أشد إيغالاً، هو الانفصال عن عالم الأشياء. لا تقدم اللغة سوى اللغة الذي يكون حينئذٍ بديلاً عن الشيء، فهو كما يقول لاكان يدخل في تجربة الذات بوصفه قاتلاً: يقضي على حضور الشيء وعيانيته المباشرة: يغتال الشيء،

يزهقه. فهو إذاً يفصم بيننا وبين العالم الذي كان امتداداً لوجودنا، فكنا وإياه شيئاً واحداً. هذه الواحدية تؤذن مع اللغة بالفصم والفطم والانقسام. الدالّ الذي يجعل الشيء على المستوى الرمزي حاضراً، لكنه يكون على المستوى الفيزيائي غائباً. والشيء الذي كان موضوع الرغبة يستبدل باللفظ أو الرمز. يقول شراح لاكان[15]: أسرع طريقة لفهم ما يعنيه بالرغبة أن نعود إلى فرويد والقصة التي يحكيها عن الطفل في لحظة الانقسام تلك. وهي قصة عن أحد أحفاده: كان الطفل قد شد البكرة بخيط وظل يدفعها داخل سريره المحوط بالستائر لتختفي عن ناظريه، ثم كان يجذبها إليه مرة أخرى لتعود إلى الظهور، وهو في كل ذلك يغمغم ببعض حروف استنتج فرويد أنها حروف من الكلمتين الألمانيتين: fort-da [بعيداً – هنا]. هذه لحظة يخبر فيها الطفل نفسيّاً مسألة الغياب والفقد. وهو بهذه اللعبة يجعل حاضراً ما هو غائب، وهو الأم، وهي رغبة تظل تلازم الأنا أبداً منذ ذلك الحين. يخبرنا لاكان أن اللحظة التي يُقذف فيها الطفل في اللغة هي نفسها اللحظة التي فيها تصير الرغبة إنسانية.

مع اللغة يأتي قانون الأب، أو ما يسميه لاكان اسم الأب. وهو قانون يقوم على النفي، على الفصم، قانون أساسه «لا»: العلاقة بين الأنا والأم علاقة محرمة، فعليه أن يتخلى عنها. هناك علاقة بين الرغبة والقانون الذي يفرض في المقام الأول حظراً على نكاح في الموقف الأوديبي. وكل ثقافة تفرض بالضرورة نظامها على الذات، نظام الدال، وهو نظام ينفي الطبيعي unnatural.

تحريم نكاح المحارم هو المنطقة التي يتلاقى فيها هذان البعدان للوجود الإنساني: الطبيعي، والعلاماتي signifying. هذا هو الديالكتيك بين الطبيعة والثقافة الذي كان محل اهتمام ليفي-ستروس. عني ستروس أن يثبت وجوده في كل شيء؛ فهو حيث

يلتقي النيئ والمطبوخ، وهو حيث تكون آداب المائدة إلخ[16]. حظر المحارم هو اللحظة التي دخلت «الثقافة» فيها الحياة البشرية: «عند هذه اللحظة انتهى سلطان الطبيعة على الإنسان. وقبلها لم يكن للثقافة وجود». الطبيعة هي منطقة العمومية، والثقافة منطقة الخصوصية. الطبيعة منطقة التحرر من القواعد، والثقافة منطقة القواعد. الطبيعة منطقة التلقائية، والثقافة منطقة الضوابط. وحظر المحارم أمر عمومي لدى جميع البشر، وهو في الوقت نفسه قاعدة سلوكية يجب احترامها، فلذلك ينتمي للمنطقتين معاً[17]. لكن فرويد كان قد سبق البنيويين جميعاً في الكتاب الذي ألفه عن الحضارة ومواجعها civilization and its Discontents إلى بيان هذا الصراع الأوديبي وعمومه في جميع الحضارات الإنسانية. ولاكان يرى الأب في المثلث الأوديبي على أنه الدال، وليس الأب البيولوجي، يراه على أنه اسم الأب Nom du Pere. إنه الأب الميت (راجع كلام فرويد عن الأب المقتول في كتابه الطوطم والتابو) الذي يشكل قانون الدال. وتلك هي المنطقة التي يتسلل فيها الموت إلى مفهوم الرغبة. ميلاد الرمز معناه موت الأشياء: الشيء يُرد إلى مدلول. كل وعي بالأشياء يلقي عليه الدال بظلاله، إنها ظلال الموت. وهذا الموت - كما يقول لاكان - «يؤسس في الذات أبدية الرغبة». وأبدية الرغبة عبارة أخرى للدلالة على تجددها واستحالتها على الفناء.

قانون المنع الأبوي - قانون الدال إذاً يؤسس أبدية الرغبة. وهو في الوقت نفسه يمنع هذه الرغبة ويعترضها، فهو يدمرها، بما يترتب على ذلك من ظهور الذات كذات مدمَّرة. فرض القانون، أو بعبارة أخرى فرض الثقافي على الطبيعي يسمى عند لاكان «الكبت الأول» Primal Repression، وهي عبارة فرويدية في الأساس. هذا الكبت هو منشأ اللاعشور وهو منشأ الرغبة كذلك. قانون الدال يقضي بانشقاق الذات، ويترتب على ذلك تأسيس الرغبة وتدميرها معاً. كذلك فإنه

يعترض طريق الهزة Jouissance - ذلك الاتحاد القديم primprdial بالأم [وأنا آخذ اللفظة من قول امرئ القيس: تأوبني دائي القديم] الذي يمنعه «لاء» الأب - الهزة التي هي علامة على الاكتمال - هذا الاكتمال الذي صار يتعذر إلى الأبد على الذات المتشققة أن تبلغه[18].

ترتبط الكلمة أو اللوجوس إذاً بقدوم الرغبة. ولهذا الارتباط دال يسميه لاكان الفالوس Phallus. بعض شراح لاكان[19] يرى الرغبة لا علاقة لها بالطبيعي ولا بالرمزي، فهي تقع في المنطقة بينهما، ولذلك يشبهها بذلك النصب الهرمي Herm الذي كان قدماء اليونان يقيمونه كعلامة فاصلة بين الأماكن، بين شارع وشارع أو بين بلدة وأخرى إلخ، ويهدونه إلى هرميس Hermes راعي الهرمنيوطيقا - فن أو علم تفسير الرموز. هذا النصب الذي يشبه الفالوس له كذلك وظيفته. الفالوس يشير إلى الهزة، إلى اكتمال الكينونة في الكائن - هذا الاكتمال الذي لا يتأتى عن طريق اللذة العضوية. فهذه اللذة إنما هي إشباع مؤقت ربما أرضى حاجة بيولوجية، أو ربما كان استجابة لطلب دليلٍ على الحب. أما الرغبة، فإنها تقع وراء تخوم اللذة: «مبدأ اللذة هو مبدأ التوازن homeostasis في الكائن الحي...... أما الرغبة فتتجاوز العتبة التي يفرض مبدأ اللذة ألا نتجاوزها».

الفالوس عند لاكان ليس عضو الذكورة. هو دال الرغبة أو الدال الأعظم لها[20]. الفالوس كلمة يؤثرها لاكان على أي كلمة أخرى تشير إلى...... للرجل. وهو بهذا الاستعمال يريد أن ينفي الطبيعة البيولوجية المتضمنة في الكلمة؛ ذلك أنه يرى أي اهتمام التحليل النفسي لا يتجه إلى العضو في حقيقته البيولوجية، ولكن إلى الدور الذي يضطلع به في الفنتازيا. وهنا تأتي وظيفته الخيالية أي المتخيلة أو المتوهمة. الفالوس المتوهّم imaginary هو صورة رمز الذكورة في

مخيلة الطفل: يتصوره شيئاً يمكن انتزاعه عن الجسد، وذلك بالخصاء، في المرحلة الأوديبية. هو - عنده - الشيء الذي تتجه إليه رغبة الأم[21]. ولذلك يتماهى الطفل أو يتوحد به. يرى الطفل نفسه حينئذٍ أنه الجزء الذي يكمل الأم وترغبه.

والفالوس عند لاكان يرتبط بـ.... وهذا.... عنده يقع ثلاث مرات. في المرة الأولى يتوحد الطفل بالفالوس المتوهم، مصوراً لنفسه أنه ما تحتاجه الأم. والمرة الثانية حين يتدخل ما يسميه لاكان الأب المتوهم imaginary father معترضاً هذه العلاقة بين الطفل والأم. وهذا التدخل اعتراض على ما سميناه بالعلاقة المحرمة أو نكاح المحارم incest taboo، وحينئذ فالأب المتوهَّم ينظر إليه على أنه يحرم الأم من هذا الفالوس. أما المرة الثالثة، وهي.... على الحقيقة، فهي خصاء الأنا أو الذات: إن عليه أن يكف عن محاولاته أن يكون موضوع رغبة الأم - عن محاولة أن يكون الفالوس. النفي في المرة الثانية للفعل يملك/ يحوز: الأم لا تملك الفالوس. والنفي في المرة الثالثة للفعل «يكون»: الطفل ليس (= لا يكون) موضوع رغبة الأم[22].

هذا.... للأنا، هو ما وقع في اصطلاح بعض باحثينا تحت اسم «الأجَبِّية»[23]. فالجمل الأجب هو ما قطع منه السنام. هذا السنام يشبه الفالوس، وله كذلك وظيفته. ولذلك هو خير ما يمكن التعبير عن الفالوس. (السنام هو الصورة المقلوبة بـ.... الذكورة).

إن الأنا بتخليه عن هذه المحاولات في أن يكون موضوع رغبة الأم أو أن يكون الفالوس يتخلى في الوقت نفسه عن الهزّة Jouissance التي لا ينالها بعد ذلك أبداً، وإن سعى إليها سعياً دؤوباً بقية حياته، هذه الهزة التي يصفها بارت R. Barthe في بعض كتاباته[24] بأنها الضياع المفاجئ للاجتماعي. ما يسميه لاكان البنية الرمزية، أو النظام الرمزي للغة، يفرض حظراً على الهزة: من يتكلم

محظور عليه الهزة. وهذا شرط الدخول إلي النظام الرمزي، أو اللغة، أو النظام الاجتماعي المؤسس في جوهره على «لا»، أو الثقافة التي تنفي الطبيعة: دخول الأنا في الرمزي/ الاجتماعي/ الثقافي مشروط بالتبرؤ من الهزة. وهذا هو معنى.... عند لاكان، وهو أمر ضروري، وإلا فالذهان Psychosis.... كما يقول لاكان معناه رفض الهزة «حتى يتسنى الحصول عليها في السلم المقلوب لقانون الرغبة»[25].

الثقافة العربية تستبطن هذه المعاني بوضوح: اللغة العربية تجمع في لفظة «نهي» بين الدلالة على العقل والدلالة على «لا». النُّهى جمع نهية، وهي العقل، وهي اللوجوس. هي كذلك القانون والنظام الاجتماعي. ونهاه - على ما هو معروف - قال له: لا. كلمة العقل نفسها تنطوي على هذا - العقل يعقل (النفس؟) عن تتبع السيرانة Siren المهلكة التي تسمى الرغبة. كذلك يظهر هذا في التجنيس اللفظي في «الأبوة» و«الإباء»: الأب يأبى. وأنا أحب أن أضعها على هذه الصورة التي تشبه أن تكون قانوناً: «أبي أبَى»، وذلك حتى تكتمل المشابهة اللفظية ولو في الصورة الخطية. ويمكن لو تتبعنا الألفاظ العربية أن نقع على نسيج متكامل من ذلك.

.... هو التقويض الأخير للاكتمال، للنهائية finality، وهو يظهر أولاً في تقويض الانتصار الأوديبي، لكنه يظل حاضراً على نحو فعال فيما يعقب الانشقاق الأول للذات عن موضوع رغبته؛ لأن الذي يعقب هذا الانشقاق تأسيس القانون أو اسم الأب الذي هو الآخر الكبير the Other للرغبة[26].

ولما كان الفالوس عند لاكان هو الدال الأعضم، فقد دعا ذلك منتقديه إلى اتهامه بمركزية الفالوس. ولذلك اختلف معه بعض علماء التحليل النفسي، مثل لكلير leclaire الذي ذهب إلى أن الفالوس ليس إلا واحداً من عدة دوال لها جميعاً رتبة الدال الأصلي. والفالوس

عند لكلير يشبه الطفل المعجزة - على حد بعض الباحثين، فهو يقع وراء التخوم. وهو دال صرف لا سبيل إليه إلا من خلال الكنايات التي تقع في الخطاب. وهذه لا سيطرة للنظرية عليها. فإذا كان الفالوس وراء التخوم فلا سبيل إليه إلاً من خلال تجارب بعينها مضاعفة القوة والعمق. يقول[27]:

> لا يمكن للفالوس أن يشتمل عليه مفهوم؛ لأنه يقع ضمن مكونات اللاشعور. إنه مثل رقم أصم (5، 7، 11 إلخ) لا يقبل القسمة إلا على نفسه، فمن المستحيل أن ينقسم. وبسبب كونه فذاً، يفر من التعبير عنه. وهذا يعني أن لا وجود لنص يقال فيه: هذا هو نص الفالوس، أو لصورة picture تكون صورته، ولا يمكن أن نصادفه إلا في الوجد ecstasy الذي تخبره الأجساد في مخاطرة الحب.

وخشبة المسرح التي تُعرَض عليها دراما الرغبة هي اللاشعور كما يقول الباحثون[28]. هذه الدراما تؤديها كل أجزاء الجسد فينا: الأصابع والعيون والبشرة والفم، حيث تنطق فيما بينها وبين أنفسنا باللغة المنسية - لغة الحب، حيث الكلمات التي تجتمع معاً وتنتظم إنما هي كلمات الرغبة.

- 3 -

هل يمكن الولوج إلى قصيدة امرئ القيس المعلقة[29] من خلال كلمة واحدة فيها. هذه الكلمة حينئذ هي - بلغة النقد الحديث - الكلمة المفتاح. وبالطبع هناك مفاتيح كثيرة للولوج إلى القصيدة. ولكن لنتفق على أن هناك إمكاناً لفهم القصيدة من خلال التوقف عند قوله: «أفاطم». وقد يرشح هذه الكلمة للاختيار ما يمكن أن يكون الشاعر قد أضفى عليها من «إغراب» defamiliarization، بالنداء والترخيم، ثم وقوع الكلمة في سياق التصريع المستأنف:

أفاطم مهلاً بعض هذا التدلل   وإن كنت قد أزمعت صرمي فأجملي

فالنداء والترخيم، ثم التصريع إنما هما حيلتان أو تقنيتان للإغراب ولفت الانتباه. وفكرة الفطام - على ذلك - تدعونا للتوقف عندها وتلفت انتباهنا إليها. سيكون أصلح المناهج حينئذ منهج التحليل النفسي، وبصفة خاصة ما أنجزه لاكان في هذا الشأن. الفطام يثير فكرة الأمومة، كما يثير فكرة «قانون الأب». والتذكير في «فاطم» الآتي من قبل إسقاط التأنيث، سيكون نوعاً من الإلحاح على هذا القانون. أصلح الشعر في العربية للمنهج التحليلي النفسي شعر امرئ القيس، فهو الشعر الذي يكابد التشقق والانقطاع - انشقاق الحاضر عن الماضي - أو الانقطاع عن الأمومة - على نحو ضارٍ.

المرأة في شعر امرئ القيس - عموماً - يمكن النظر إليها في ضوء العلاقة الثلاثية في الموقف الأوديبي. ترتبط المرأة في المعلقة بالأمومة بصورة تشبه الهوس: «أم الحويرث»، و«أم الرباب»، ثم هي الـ «حبلى» وهي الـ «مرضع» الموصولة بذي تمائم محول:

كدأبك من أم الحويرث قبلها   وجارتها أم الرباب بمأسل

فمثلك حبلى قد طرقت ومرضع   فألهيتها عن ذي تمائم محول

ولننظر في المادة اللغوية للفطام: فطم العود فطماً: قطعه. والفطام فصاله عن أمه. وأصل الفطم القطع. وناقة فاطم: إذا بلغ حوارها - يعني ولدها - سنة[30]. فهي إذاً «محول» كما جاء في شعر امرئ القيس، إشارة إلى أن الفطام همٌّ يستحوذ على الشاعر. في التفكير اللغوي، أعني ما يمكن أن تنبئ به المادة اللغوية، الفطام يعني قطع الشيء عن نفسه. هنا تظهر اللغة العربية وثيقة الصلة بالتفكير اللاكاني: الفطام قضاء بانفصام الشيء عن نفسه.

وفي مثل هذا النهج من التفكير لن نجد فرقاً بين قوله[31]:

نشيم بروق المزن أين مصابه ولا شيء يشفي منك يا ابنة عفزرا

وقوله الآخر:

تسلت عمايات الرجال عن الصبا وليس فؤادي عن هواك بمنسل

صار البرق - في البيت الأول - رمزاً للرغبة، وصارت المرأة مطلوب الرغبة الذي لا يتحصل أبداً، بإشارة التعبير «ابنة عفزر» إلى الوعد الذي لا يتحقق، على ما أشار إلى ذلك الشراح: «قيل: ابنة عفزر قينة كانت في الدهر الأول لا تدوم على عهد، فصارت مثلاً». ويؤكد ذلك ما ورد من شعر غير امرئ القيس، وذلك قول حاتم[32]:

وإني لمزج للمطي على الوجي وما أنا من خلانك ابنة عفزرا

هذا في شعر حاتم طلاق للذاتي والشعري لصالح الاجتماعي، وهو في شعر امرئ القيس خلاف ذلك تماماً. الاجتماعي يظهر في القانون، في شريعة المجتمع، في الأخلاق التي جمعها حاتم في كلمة «التنصر» التي إنما تعني في جوهرها «لا»، حين قال في القصيدة نفسها[33]:

ومازلت أسعى بين باب ودارة بنجران، حتى كدت أن أتنصرا

العفزر في اللغة السابق السريع، والعفزر الكثير الجلبة في الباطل. وهذه كلها صفات فرس امرئ القيس، فلا ينبغي أن تغيب عن التحليل. الرغبة تمثلت في شعر امرئ القيس في ألفاظ كثيرة، ربما كان أقواها لفظ «الغواية»:

فقالت يمين الله ما لك حيلة وما إن أرى عنك الغواية تنجلي

لنراجع الأمثلة الثلاثة السابقة مرة أخرى، ولنلاحظ هذا النفي

المقيم: لا شيء يشفي منك، ليس فؤادي بمنسل، ما إن أرى عنك الغواية تنجلي.

ولننظر في تجربة البرق والسيل، وهي من التجارب الكبرى في شعر امرئ القيس. يمكن النظر إلى ذلك في ضوء أفكار التحلي النفسي عن «الهِزَّة» Jouissence، وهي تقترب في استعمال لاكان من مفهوم الليبيدو libido عند فرويد. وقد ربط الشاعر الآخر بين الهزة والقطر «المطر» في قوله:

وإني لتعروني لذكراك هزة كما انتفض العصفور بلله القطر

وفكرة الهزة لها ارتباط بما يسميه أصحاب التحليل النفسي مبدأ اللذة pleasure principle. وهو المبدأ الذي يقضي بأن للذة حدوداً إذا تجاوزها فإن الألم من وراء ذلك: قدرة المرء على احتمال اللذة محدود بمقدار بعينه منها. لكن هناك رغبة دائمة في الوقت نفسه في تجاوز هذا المنع المفروض على الذات. والحاصل حينئذ هو لذة مؤلمة يسميها لاكان الهزة Joussence. يقول: «الهزة معاناة»، فهي إذاً قائمة على مفارقة تقضي بأن تأتي المعاناة أو الألم من الإشباع، أو الإفراط في اللذة[34]. وهذا هو السر في أن فرحة الطيور إثر تجربة البرق والمطر في معلقة امرئ القيس، مقترنة باللذع الذي يأتي من حب الفلفل:

كأن مكاكي الجواء غدية صبحن سلافاً من رحيق مفلفل

- 4 -

امرؤ القيس يبحث عن المرأة إقراراً به واعترافاً: يريد أن يكون الشيء الذي يتجه إليه طلب المرأة. وهذا المعنى يظهر في قول لاكان: رغبة المرء رغبة الآخر. إنه بحث عن رغبة الآخر فينا، وبهذا يتحقق

وجودنا الآدمي، كما يقول هيجل. فالرغبة «لا تكون إنسانية إلا إذا اتجهت رغبة المرء - لا إلى الجسد - ولكن إلى رغبة الآخر؛ بمعنى أن تكون رغبته أن يكون «مرغوباً» أو «محبوباً»»، أو بعبارة أخرى ألا يراه الآخر إلا حيث تكون قيمته الآدمية، أي أن الرغبة الإنسانية برمتها هي آخر الأمر شيء يأتي من الرغبة في التعرف الذي ينتهي بالاعتراف(35).

المرأة عند العربي مرآة. ولاحظ هذا التجنيس، هذا التشابه بين الكلمتين في الصورة اللفظية: المرأة والمرآة. هل يجب أن يذهب ذلك سدى؟ لو فعلنا لم نكن مخلصين للتحليل النفسي بوجه عام، ولن نكون مخلصين للاكان بوجه خاص. أبو العلاء الذي يمكن النظر إلى شعره على أنه وعاء لهموم الوعي العربي، أو بلفظة أصح هموم اللاوعي، على نحو ما الأحلام وعاء اللاوعي، أظهر ذلك حين قال:

ماويةُ المرأةُ لا تصحب الـ ماويةُ المرآةُ من عُجبها

لقد أكد امرؤ القيس هذا حين ظهرت المرأة عنده بتلك الدلالة على نحو صريح: «ماوية». أسماء الأعلام الأنثوية هي دائماً عند امرئ القيس مفاتيح. يقول الشاعر(36):

أماويُّ، هل لي عندكم من معرس أم الصرم تختارين بالوصل نيأس

الماوية في اللغة المرآة. إذاً فالمرأة هي ما يريد أن يعكس عليه صورته. وتلك هي النرجسية التي تشي بها كل صور الحب والرغبة فينا. إنه يريد أن يفرض الصورة التي له عن نفسه عليها فرضاً:

فمثلك حبلى قد طرقت ومرضع فألهيتها عن ذي تمائم محول

وهذا هو ديالكتيك السيد والعبد عند هيجل. فهذا الديالكتيك هو النتيجة المحتومة التي تترتب على حقيقة أن الرغبة الإنسانية هي

رغبة في التعرف والاعتراف. ولكي يصل المرء إلى تحقيق هذا، لا مردّ له عن فرض صورته عن نفسه على الآخر.

ديالكتيك السيد والعبد يُستشَف في الأعمال الأدبية الكبرى في الثقافة العربية، وأولها قصيدة امرئ القيس. إن الآخر في هذا الديالكتيك مدفوع هو كذلك بالرغبة نفسها، فلا مهرب عندئذ من الاقتتال ودخولهما معاً في نزال. ولا يكون هذا النزال نزالاً حقيقياً من أجل التعرف فالاعتراف، أي من أجل حيازة القوة والصيت والتقدير، أو ما يقع في لغة القوم بلفظ البرستيج prestige، ويقع في لغة العرب بلفظ السُّورة، (أخذاً من قول الشاعر:

ألم تر أن الله أعطاك سورة   ترى كل ملك دونها يتذبذب)

إلا إذا كان صراع موت، إلا إذا كان مماوتة - إذا شئنا أن نستعمل ألفاظ امرئ القيس؛ لأنه لا يمكن لأيٍّ من طرفي الصراع أن يظهر أنه آدميٌّ حقاً إلا إذا قامر بحياته نفسها في سبيل هذا الاعتراف. إنه اعتراف بالآدمية، اعتراف بخروج المرء عن أن يكون حيواناً.

لكن لا يمتد هذا الصراع ليبلغ حد الموت؛ لأن كلاً من الطرفين المتصارعين يحتاج إلى الآخر حيّاً ليعترف له بالسيادة. هنالك تتوقف رغبة أحدهما في الاعتراف به مسلّماً للآخر بهذا الحق مقراً له بالحب في سبيل أن يُبقي على حياته، ومرجئاً رغبته في الوقت نفسه. إن المجتمع الإنساني عند هيجل قائم على هذا، فهو لا ينهض إلا على قبول جماعة منه الحياة بدلاً من الموت؛ إذ من المستحيل - عنده - أن يوجد مجتمع كله من السادة.

لقد انتفع لاكان بهذه الفكرة الهيجلية على نحو بعيد. وهو كثيراً ما يشير في كتاباته إلى هذا الديالكتيك الذي يتكلم عنه هيجل

في «فنمنولوجيا الروح» Phenomenology of Spitit معتمداً في ذلك على القراءة التي قدمها أستاذه ألكسندر كوجيف A. Kojeve لهيجل. لكن هذا الديالكتيك عند لاكان ديالكتيك الرغبة، وليس الأفراد. فالرغبة، لا ينفرد بها الذات دون الآخر، بل هي شيء متداول وليس ثابتاً. وهي تسعى إلى الاعتراف بها على نحو دائم. ثم إن هذا الديالكتيك بما فيه من النزال حتى الموت، يصور عند لاكان العدوانية التي تنطوي عليها العلاقة الثنائية بين الذات والآخر. العدوانية aggressivity عنده غير العدوان لا يطلق على ألوان العنف في السلوك، على حين أن العدوانية أعم من هذا. هي تطلق على ظواهر أخرى أيضاً. فهي ماثلة في صور الحب والمودة، حتى لدى المصلحين الاجتماعيين وغيرهم من الذين يجدون أنفسهم مدفوعين إلى التضحية بأنفسهم في سبيل الجنس الإنساني، كما هي ماثلة في صور العنف. وهنا لا يفترق لاكان عن فرويد الذي ذهب إلى أن العواطف الإنسانية تقوم على التضارب ambivalence القائم على الحب والعدوان معاً. وهذا شيء عده لاكان من الاكتشافات الأساسية في التحليل النفسي.

العدوانية ترجع إلى مرحلة المرآة عند الطفل التي تشكل حياته بأسرها: يرى الطفل [في شهوره الأولى من 6 - 18 شهراً] صورته في المرآة، فتعطيه شعوراً بالرضا والتوتر في الوقت نفسه. تعطيه الشعور بالتساوق والكلية وتجمع أعضائه معاً، على حين أن هذا ما يفتقر إليه جسده يفتقر جسده إلى التناسق الحركي. تبدو الصورة المرئية في كليتها كأنها تحدد الجسد بالتمزيق. وهذا هو صراع السيد والعبد مرة أخرى. وحين يتماهى الطفل أن يتوحد مع الصورة المرئية، فإن هذا التماهي ينطوي على علاقة متضاربة مع الآخر الذي في المرآة، فيها الحب والعدوان معاً. الآخر الذي في المرآة هو الـ «أنا» وليس إياه في الوقت نفسه. هذه العلاقة القائمة على الحب والعدوان تظل هي العلاقة

التي تنطوي عليها كل صور التماهي في حياة المرء فيما بعد، باعتبارها من الخصائص الأساسية للنرجسية. وهكذا تتقلب النرجسية في صورها المختلفة من حب الذات حباً بالغاً إلى تدميرها تدميراً عدوانياً[37].

هذه القصة كلها عن ديالكتيك السيد والعبد أو ديالكتيك الرغبة عند لاكان، هي في الحقيقة قراءة حرفية أو تكاد لقصيدة امرئ القيس في «ماوية»[38]: يصور امرؤ القيس الصراع بين الثور والكلاب بأنه صراع أنفس، وأنه أحال الثور إلى سيد مكرم. لقد تبوأ هذا السيد مكانه في الشمس، على حين اختفت الكلاب تاركة له الساحة بأسرها لا ينازعه فيها منازع:

وغورن في ظل الغضا وتركنه كقرم الهجان الفادر المتشمس

لاحظ: الظل في مقابل الشمس. وظهوره قائماً هناك في الساحة وحده في مقابل تغويرها أو اختفائها. ولا ينبغي أن نتوقف عند كلام الشراح في فهمهم معنى قوله: المتشمس بأنه من الشموس. فما قدمناه دليل على وجوب مراجعة ألوان الفهم القديمة.

وقد تعرّض الثور لهذا الاختبار وهو يدرك أنه اختبار حياة أو موت: «يوم أنفس». والكلاب كذلك تعلم: «ماوتنه»:

وأيقن إن لاقينه أن يومه بذي الرمث إن ماوتنه يوم أنفس

غير أن القصيدة تنتهي بخروج الثور من هذا الاختبار وكأنه خروج من العبودية إلى السيادة؛ فقد استعاض عن سواد خده وعن الأسر الذي عاناه قبل لقائه الكلاب:

فبات على خد أحم ومنكب وضجعته مثل الأسير المكردس

بياضاً وسيادة يظهران في قوله السابق: «كقرم الهجان»؛ فالقرم هو الفحل الذي يعفى من الخدمة والركوب لكرامته على أهله. والهجان الأبيض.

ومن ملامح مرحلة المرآة والتهديد العدواني للجسد بالتمزيق، صورة الكلاب وهي تأخذ بساق الثور ونساه تمزقهما كما يمزق الولدان ثوب المقدِّس:

فأدركنه يأخذن بالساق والنسا كما شبرق الولدان ثوب .....

لكن ديالكتيك السيد والعبد في القصة الهيجلية لا ينتهي عند هذا؛ فسرعان ما يصبح هذا الاعتراف غير مقنع. فهو ليس اعترافاً من ند يسامي السيد الظافر في الإنسانية، بل من عبد لا يرتفع قدره عن قدر الحيوان أو قدر الشيء، وكلاهما مملوك: لا يشعر السيد بالرضا التام عن اعتراف يأتي من عبد ضحى بآدميته لإنقاذ حياته. الوعي بالذات: التعرف عليها - وهو حصيلة الديكالكتيك الهيجلي - لا يأتي إلا من خلال وعي بالذات آخر. فهو يرتفع عن الطبيعة والأشياء بتحويلها، بالعمل الذي يسخر نفسه به لسيده، إلى شيء نافع، شيء آخر مختلف عما كان، شيء له قيمة إنسانية «ثقافية». العبد يحول الطبيعة nature إلى ثقافة culture. تاريخ التقدم الإنساني يظهرنا على أنه إنما يقوم على العمل - على ما يضطلع به العبد، وليس على روح القتال والميل إلى الحرب وشن الهجوم - روح السيد. ولذلك كانت حصيلة الديكالكتيك تقوم دائماً على المفارقة: السيد ينتهي إلى الشعور بفقدان الرضا، والعبد يتاح له تحقيق نوع من الرضا الحقيقي «بالتغلب ديكالكتيكياً» على عبوديته، وذلك بالعمل والإنتاج[39].

وامرؤ القيس أراد السيادة حين ناظر نفسه بالسيد المنتصر في القصيدة، وهو الثور. لكنه عاد فطلب الرجوع إلى موقف العبد الذي يبحث عن الراحة في الهزيمة، بدلاً من لذة السيادة المتمثلة في الوصال:

أماويّ، هل لي عندكم من معرّس　　أم الصرم تختارين بالوصل نيأس
أبيني لنا؛ إن الصريمة راحة　　من الشك ذي المخلوجة المتلبِّس

وحتى هذه الراحة لا يصل إليها، فهو في موقف الشك والتردد، وهذا هو العصاب الاستحواذي الذي يراه لاكان في ديالكتيك السيد والعبد، «فالعبد بانتظاره موت سيده وإرجاء رغباته مثال جيد لمريض العصاب الاستحواذي obsessional neurotic الذي من خصائصه التردد وترك المبادرة إلى الفعل، بل تأجيل ذلك دائماً»[40].

حال الأنا مع الآخر في خطاب الشاعر لماويَّة، كالحال التي يصفها أصحاب التحليل النفسي بين المحلَّل analysand والمحلِّل analyst. إنها الرغبة في الاعتراف أو التعرف التام، أن يتعرف نفسه في الآخر أو يعترف به الآخر ويتعرفه على نحو ما يعرف هو نفسه. وكل الرغبة حينئذٍ تستهدف المستقبل، لأنها رغبة فيما سينجلي عنه من كشف معرفيٍ - من تبيُّن سيؤول إليه الأمر[41]. وهذا هو معنى فعل الأمر، وهو فعل زمنه المستقبل: «أبيني لنا».

الملفت للنظر أنه في هذه القصيدة أورد امرؤ القيس منظومة من الألفاظ المتساوقة بعضها مع بعض، كأنما هي منتزعة انتزاعاً مما نجده في نظرية التحليل النفسي، وذلك على نحو مستغرَب تماماً: يوم أنفس، ماوتنه، القرم، الأسير، شبرق، ماوية، أبيني إلخ. وهي لذلك ألفاظ صالحة لنظرية عربية في التحليل النفسي ترجع النظر في الآثار الأدبية المختلفة للثقافة العربية.

- 5 -

إذا جئنا إلى معلقة امرئ القيس، وجدنا فكرة السقوط من أظهر ما تشتمل عليه. ويدخل في ذلك كل شيء يسقط، كالعبرة المهراقة في قوله:

وإن شفائي عبرة مهراقة ....

وبعر الآرام في قوله:

ترى بعر الآرام في عرصاتها وقيعانها كأنه حب فلفل

وقطع اللحم التي ترتمي بها العذارى:

فظل العذارى يرتمين بلحمها وشحم كهداب الدمقس المفتل

والجلمود الذي يحطه السيل:

.... كجلمود صخر حطه السيل من عل

والغلام الذي يسقط عن صهوات الفرس:

يُطير الغلام لخف عن صهواته ....

والماء الذي يسحه البرق:

وأضحى يسح الماء عن كل فيقة ....

والأشجار التي يكبها على أذقانها، وكذا جذوع النخل، والآطام:

.... يكب على الأذقان دوح الكنهبل

وتيماء لم يترك بها جذع نخلة ولا أطماً إلا مشيداً بجندل

والبعاع الذي يصبح كالنفايات تجتمع في صحراء الغبيط التي هي حينئذٍ سلة النفايات:

وألقى بصحراء الغبيط بعاعه ....

والسباع التي صارت أيضاً نفايات:

كأن سباعاً فيه غرقى عشية بأرجائه القصوى أنابيش عنصل

كذلك العصم التي تُطرد من منازلها في رؤوس الجبال:

وألقى ببيسان مع الليل بركه فأنزل منه العصم من كل منزل

هذه كلها صورة الطفل الذي يقذف به خارج الرحم، وكلها صور للنفايات التي يلقى خارج الجسد، وكلها موضوع الرغبة object of desire. وموضوع الرغبة عند لاكان هو ما يسميه الآخر الصغير، أو ما يقع في الاصطلاح الفرنسي تحت: objet-petit-a الذي تؤسس عليه كل صور الانقسام الأخرى. في هذا السياق يصوغ لاكان أسطورة يصور بها فكرة موضوع الرغبة على غرار ما فعل أفلاطون في المائدة Symposiun، حين أخبر على لسان أرستوفان بقصة المخلوق ذي السيقان الأربعة الذي كان له آلتا الذكورة والأنوثة معاً، وصب عليه زيوس غضبه فشطره بالسيف. ظل كل شق منذ تلك الساعة يسعى سعياً حثيثاً للالتحام بشقه الآخر لكي يبلغ الاكتمال الذي كان عليه قديماً، فتراه يبادر إلى كل شيء يخاله قسيمه المفقود، فهو يلتزمه التزام الغريم في قول القائل:

فتلازما عند الفراق صبابة أخذ الغريم بفضل ثوب المعسر

هذه الأسطورة تعيننا كذلك على فهم فكرة موضوع الرغبة، لكنها غير الأسطورة التي يصوغها لاكان ويدعونا فيها إلى أن نتخيل ما يقع لحظة الميلاد، ويمزج صورة البيضة التي تنشق عن محتوياتها بصورة كيس «الخلاص»، أو المشيمة، حين ينشق ليخرج الطفل. لنفترض أن شيئاً ما ينفلت هارباً من البيضة وهي تنكسر - شيئاً آخر غير السخد الذي كان يتغذى عليه الجنين قبل أن يخرج من أغشيته. لنتصور هذا الشيء رقاقة مائية شفافة منبسطة ومتزلقة كقماش

الكريب، ولكنها حية كالأميبا. وهي تقاوم الفناء، فهي حية أبداً، وهي كذلك لا تقبل الانقسام، وإن كانت نتاج الانقسام. هذه الرقاقة تأتي فتحط على جسد المولود لتغطيه تماماً: مصاص دماء يأخذ في ابتلاع الوليد ببطء وهدوء. يخترع لاكان لهذه الرقاقة المتخيّلة اسماً يلعب فيه كعادته بالألفاظ Hommelette، وهي كلمة مركبة من الكلمتين الفرنسيتين: I'homme (إنسان)، omelette (عجة). فهي مزيج من الإنسان والبيضة. والذي يشير إليه لاكان بهذه الكلمة هو ما كان فرويد يطلق عليه لفظ «ليبيدو». تقول كاترين كليمونت C. Clement[42]: إن أسطورة لاكان تعين على فهم أشياء تتعلق بالليبيدو: كيف أنه لا يقاوم، ولم كان عصياً على الفناء، ولم صنفه فرويد ضمن غرائز الحياة في مقابل غرائز الموت؛ فهو في الأسطورة اللاكانية عضو حيّ غير فان، لأن العضو الوحيد الذي يتولد من عملية الانفصال، والوحيد الذي لا يقبل الانقسام فلا يمكن أن يصبح ذكراً أو أنثى. هو جوهر البيضة، وهو النظير الأسطوري للروح التي يُظن في المعتقد الديني أنها تخرج من الجسد ساعة الموت، أو بعبارة أدق: الضد والنقيض وليس النظير؛ لأن تلك الرقاقة الأميبية تدخل الجسد ساعة الميلاد، ثم إذا هربت منه ضاعت إلى الأبد.

إن كلمة هوميليت التي اخترعها لاكان تنهض للدلالة على كل شيء من شأنه أن يكون موضوعاً للرغبة. والإنسان منذ أن انفصل عن الهيوميليت لا يفارقه الشعور أبداً طيلة حياته بأن لهذا المخلوق الآخر شأناً فيما يحدث من رغبات موضعية وقتية في أجزاء جسده المختلفة. الآخر الصغير في المصطلح اللاكاني هو بمثابة الآلة التي تطلق العنان للرغبة، فتحررها من مكمنها وتبعثها إلى الحركة. وإذا أحصينا الأشياء التي تدخل تحت الاصطلاح، وجدنا القائمة طويلة. ويدخل فيها صدر الأم «الثدي»؛ لأن الطفل سينفصل عنه ويفقده. ويدخل فيها

كذلك الطفل نفسه؛ لأنه شيء يسقط من جسد الأم. الآخر الصغير هو أساساً كل ما يسقط من الجسد. وأيُّما قناة في الجسد تربط داخله بخارجه، كان ثمة الآخر الصغير، كالنَّفَس:

كأن المدام وصوب الغمام وريح الخزامى ونشر القطر
يعلّ به برد أنيابها إذا غرّد الطائر المستحر[43]

والصوت:

يَرِعن إلى صوتي إذا ما سمعنه كما ترعوي عيط إلى صوت أعيسا[44]

ويجتمعان معاً في الغناء:

إذا قلت روِّحنا أرن فرانق على جلعد واهي الأباجل أبترا[45]

كذلك النظرة لأنها تخرج من فتحة في الرأس:

إذا نال منها نظرة ريع قلبه كما ذعرت ....[46]

وكل أولئك موضوع الرغبة.

ومما يضاف إلى القائمة كذلك فضلات الجسد لأنها أشياء تسقط منه. والرغبة ترتبط أساساً بالنفايات: زنبيل النفايات هو - عند لاكان - كمهد الطفل. ولذلك تُعطى له أهمية في بعض أعمال بيكيت، كما أعطى امرؤ القيس له كذلك أهمية حين جعل صحراء الغبيط مكاناً لاستعراض الثياب النفيسة:

وألقى بصحراء الغبيط بعاعه نزول اليماني ذي العياب المحمل

ولو كان اللسان العربي لسان أصحاب التحليل النفسظي من اللاكانيين، لكان قولهم الذي يصدعون به حينئذ دون توقف أو مراجعة[47].

- 6 -

ديالكتيك الرغبة يقتضي أن نقيم تفرقة بين الـ «أنا» وبين الـ «ني». الـ «ني» مصطلح أستعمله مقابلاً لما يرادف الكلمة الأجنبية ego، مستعيراً إياه من إحدى قصائد عز الدين إسماعيل[48]، وهي قصيدة «... ني»:

أحسبني عرفتني في أول الطريق

كان المدى - على المدى - بعيداً

لكنني في غمرة المجهول قد نسيتني

وعندما وقفت في مشارف الغروب

وجدتني أنكرني

نصادف مثل هذه التفرقة أيضاً عند أصحاب التحليل النفسي. الـ «ني» أقرب إلى مفهوم الهوية عند لاكان، فهي الناتج الذي يتحصل في مرحلة المرآة من التماهي بالصورة المرآوية. وهي لذلك تكوين خيالي، توهمي imaginary، بمعنى أنه قائم على الفنتازيا، على عكس الذات subject التي هي نتاج الرمزي symbolic، أو اللغة، الـ «ني» هي حيث يغترب الذات أو الـ أنا» عن نفسه، باتجاهه إلى التقسيم أو النظير الذي يراه في المرآة.

ونظير أبيات عز الدين قول امرئ القيس[49]:

فلا تنكروني إنني أنا ذاكمو ليالي حل الحي غولاً فألعسا

الـ «ني» هي في تصور الذات ثابتة، وهي بسبب ثباتها هذا تقاوم نموه [نمو الذات] وتغيره اللذين يكمن فيهما كينونته الحقة: تقاوم الـ «ني» الحركة الديالكتيكية للرغبة. الأبيات المخيفة في قصيدة «ني» تقر بنوع من الاختلاف. وهي تنطوي على صورة للذات أشد

تعقيداً، فلا يرى الذات نفسه في مرآة إلا وتقوم بينه وبين صورته المرآوية واسطة من مرآة أخرى. بيت امرئ القيس - على خلاف ذلك - يعلن هذه المقاومة بوضوح حين يسوّي بين «أنا» و«ني»: إنني أنا ذاكمو. وهنا عدة قراءات. الأولى: إنني أنا = إن «ني» أنا. الثانية: أنا ذاكمو. الثالثة: إنني ذاكمو. وكلها تنطوي على مقاومة اندلاع الأنا وطلوعه في أفق الكينونة، حيث الحركة والتغير. امرؤ القيس إنما يرى الواقع في ضوء رغباته وخيالاته.

الهوية عند لاكان هي التماهي. هي ما ينعكس في الأشياء من صورة الذات. وهي كذلك شيء مستعار يستعيره الذات مما يسميه لاكان «الآخر» الكبير الذي يتكون من القانون والمجتمع والآخرين. والآخر الكبير موقعه في اللغة؛ لأنها الأساس المشترك الذي يمكن به أن تكون لنا صلة بهؤلاء - القانون والمجتمع والآخرين. من النظام الرمزي أو اللغة يستعير المرء هويته، أو بعبارة أخرى تتسرب فيه هذه الهوية أو يتشربها من النظام الرمزي، هي ليست هويته في الحقيقة. وهذا هو قول رامبو[50]: أنا آخر I is another. وهو أيضاً قول امرئ القيس: أنا ذاكمو، بمعنى أنا ذاكمو الآخر (القديم). وهو أيضاً - بمعنى من المعاني - قول عز الدين: وجدتني أنكرني.

وإذا كان لاكان قد ذهب في مقالته عن مرحلة المرآة إلى المعنى الحرفي، وهو النظر في المرآة ورؤية الآخر «ني» فيها، فإن هناك معنى آخر من المرآة يتمثل في أفراد المجتمع أو الآخرين. إن أهمية اللغة - بحسب لاكان - ليست في كونها أداة توصيل، لكن في أن الناس يريدون بها أن «يكونوا» - أن يكونوا شيئاً ما بالنسبة لامرئ ما، أن يكونوا صورة الآخرين عنهم التي اكتسبوها في طفولتهم قبل اكتساب اللغة، صورة ذلك الطفل الجميل الفاتن الذي التف حوله يوماً ما أفراد الأسرة المحبون[51].

حين ينظر الطفل في المرآة يرى أعضاءه كلاً مجتمعاً، على حين يَخبُر جسده في الواقع أجزاء متفرقة، كل جزء منها مستقل وله إرادة تعمل بذاتها: قدمه، يده، رأسه، مرفقه إلخ. هنا يهرب من الشيء المخيف، وهو التفتت إلى ما هو خير من ذلك بالنسبة له، وهو التماهي أو التوحد بالصورة المرآوية: يظن نفسه - على خلاف غيره من الحيوان حين يرى صورته - أنه ذلك الذي يراه في المرآة، أو ما يسميه لاكان الأنا المثالي. ثمة الثبات والاكتمال والوحدة والتحكم في الأجزاء. هذا حادث قبل دخول الطفل اللغة، أي قبل أن يصبح ذاتاً يتكلم. ويحدث مثله أيضاً عندما يتحقق له ذلك، أي حين يصبح ذاتاً يتكلم، فيكتسب الهوية من الآخر الكبير، الهوية التي هي أوهام وخيالات مغلوطة تقوم على إساءة فهم الذات، حيث تبدو (الذات) وكأنها هي هي في جميع أحوال الزمان والمكان، وهي رغم ذلك ذوات متفتتة متباينة.

لقد أراد هيجل في كتابه فنمنولوجيا الروح إبطال هذه الفكرة الخادعة عن النفس التي يراها الذات هوية ذات كيان مجرد قائم بنفسه، ورأى ضرورة أن يتبين الوعي نفسه على أنه من صنع التاريخ، مثلما هو صانع له كذلك. وهذا ضروري لتخليص النفس من أسر الـ «نى». والفرد الذي لا يتبين تاريخية نفسه، بل ينظر إليها على أن لها هوية مستقلة بنفسها عن الزمان والمكان وأنها غير متوقفة على ثقافة المجتمع والعصر وعاداتهما، هو عند هيجل غريب عن نفسه. الوعي بالذات قائم عند هيجل على الديالكتيك. فهو غير ممكن إلا إذا كان موضوع الوعي وعياً آخر. أما إذا كان موضوع الوعي الطبيعة لم يكن ممكناً أن يتمخض عن ذلك وعي الذات بنفسها [أعي بنفسي وهي في حال الوعي بشيء ما]. الديالكتيك يجري على هذا النحو: وعي بالذات يلتقي بوعي آخر مثله. ويترتب على ذلك أمران: أن الوعي بالذات يخسر نفسه لأنه يقع عليها حينئذ ككيان آخر. ثم

إنه بفعله هذا يكون قد أبطل الآخر؛ لأنه لا يراه على أنه كيان جوهري، بل يرى فيه نفسه هو.

لكن الذي لا تعكسه مرآة هيجل ولا مرآة لاكان، إنما هو الرغبة التي هي مصدر كل نشاط الإنسان، وهي أبسط صورة للوعي بالذات وأكثرها بدائية، لأن الحيوان يشعر بنفسه كذلك من خلال الرغبة (وتسمى حينئذٍ الحاجة في الاصطلاح اللاكاني)، يشعر بالجوع مثلاً فيشعر بذاته. بم إذاً تختلف الرغبة الإنسانية عن رغبة الحيوان؟ لا تكون الرغبة إنسانية حتى تكون رغبة في رغبة الآخر. هنالك تتجاوز الحاجات البيولوجية والدوافع العضوية. ولا يمكن حينئذٍ للمرء أن يثبت للآخر أنه ذلك الذي يعلو على حاجاته الغريزية إلا بالمخاطرة بحياته العضوية. أو كما يقول كوجيف[52]:

> كل رغبات الحيوان هي في التحليل الأخير من أجل حفظ حياته. ولذلك كان يجب على الرغبة الإنسانية أن تتجاوز هذه الرغبة في حفظ الحياة.

ويقول في موضع آخر[53]، شارحاً عبارته تلك بأن الإنسان:

> «سيقبل على المخاطرة بحياته البيولوجية ليشبع رغبته غير البيولوجية. ويقول هيجل: إن الكائن الذي ليس بمقدوره أن يضع حياته رهن الخطر في سبيل تحقيق أهداف ليست عضوية ملحة، أي الكائن الذي لا يستطيع المخاطرة بحياته في نزال من أجل السورة أو المنزلة العليا فقط، ليس كائناً إنسانياً عن حق».

يطبق لاكان تحليل هيجل للصراع بين السيد والعبد من أجل التعرف على النفس والوعي بها، على تطور الطفل. الطفل يرغب أن يُرغَب: أن يكون الفالوس الذي ترغبه الأم. لكن عليه أن يقمع هذه الرغبة بسبب قانون «لا» الأبوي، أو اسم الأب كما يقول لاكان [اسم الـ «لا»؟] الذي هو علامة على دخول الطفل الاجتماعيَّ، على اكتسابه اللغة والقانون والثقافة، وهو ما يصبح به المرء إنسانياً، أي ما

يدخل به العالم الإنساني. إن إخضاع الرغبة للقانون واللغة هو الكبت الأول. والتهديد بالخصاء هو الرمز الملائم لهذا التبرؤ من الرغبة في الرغبة التي يرمز لها بالرغبة في أن تكون الفالوس.

وعلى هذا، فهناك - بحسب لاكان - نزال الحياة والموت عند نقطة دخول المرء الثقافة، جعل فرويد يربط «ظهور دالّ الأب، باعتباره صانع القانون، بالموت، ولو كان ذلك الموت قتل الأب». وهذا يشبه رأي هيجل في نزال الحياة والموت كشرط لكل التاريخ الإنساني. وفي كلتا الحالتين هذا النزال الرغبة في الاعتراف والتعرف بغير إشباع(54).

- 7 -

البكاء على الأطلال بكاء على انفصام العلاقة بين الأم والطفل. الأطلال مقترنة بالفراق والانفصام، وهي الماضي الداثر الذي سادت فيه الوحداوية وامتداد الأنا والعالم، الأنا والأم، الأنا والآخر. وقد أذعن الطفل للفراق مرغماً، وقلبه المنفطر يلتفت للوراء أبداً:

وتلفتت عيني فمذ خفيت عني الطول تلفَّت القلب

[الشريف الرضي]

وينبغي أن نتبين في شعر امرئ القيس دائماً لحظتين: لحظة الماضي، وهي لحظة سيادة مطلقة، ولحظة الحاضر - لحظة القول الشعري، وهي لحظة عبودية أبداً: العلاقة بين الحاضر والماضي صورة أخرى من صراع العبد والسيد. لحظة الحاضر هي لحظة الكرب - لحظة...، ولحظة الماضي هي لحظة السرور بالقدرة المطلقة oceanic power. في جميع شعر امرئ القيس تظهر هذه المفارقة بين الماضي والحاضر:

فإن أمْسِ مكروباً، فيارب بهمة كشفت إذا ما اسودَّ وجه الجبان
وإن أمس مكروباً، فيارب قينة منعمة أعملتها بكران
وإن أمس مكروباً، فيارب غارة شهدت على أقب رخو اللبان(55)

ولحظة الحاضر لا تيسر أسباب الوصال/ الاتصال/ الواحدية التي يسرتها لحظة الماضي:

فلو أن أهل الدار فيها كعهدنا وجدت مقيلاً عندهم ومعرسا
فلا تنكروني، إنني أنا ذاكمو ليَباليَ حلَّ الحيُّ غولاً فألعسا
فيارب مكروب كررتُ وراءه وطاعنت عنه الخيل حتى تنفسا
ويارب يوم قد أروح مرجَّلاً حبيباً إلى البيض الكواعب أملسا(56)

ولذلك كان البكاء لا يتوقف في شعر امرئ القيس. «التماهي هو الذي يشرح ذلك الشعور الحزين بالحنين، حينما تعيد إلى الحياة صورة النفس الأولى لنك، وذلك بأن تدرك من رفض... الذي يراه أصحاب التحليل النفسي أمراً متأصلاً في كل بنية المرض النفسي؛ إذ من المستحيل قبول... قبولاً مطلقاً.

وإذا كان الأنا، أو الذات لا يصل إلى السواء النفسي، إلا بقبول...، فإن السواء النفسي المطلق أو التام أمر من المستحيل تحقيقه أبداً. حتى في حالة العصاب neurosis، وهو أقرب شيء إلى مثل هذا الوضع، يحصِّن الأنا نفسه ضد ما يتبينه في الآخر وهو الأم the Other من نقص (تفتقر الأم إلى الفالوس وليس بإمكان الطفل أن يكون ذلك لها) بأن يقمع وعيه...، وبالتالي يقمع رغبته من أن تتحقق تحققاً تاماً، حيث كانت الرغبة مبناها على الفقد الذي هو أمر يقتضيه قبول.... والحالة الأخرى، وهي الذُهان psychosis، أمعن في رفض.... من تلك، وفيها ينبذ قبول.... (الرمزي) نبذاً مطلقاً، فيعود

إليه في صورة الهلاوس التي تعاوده بتناثر جسده إلى أشلاء[58]. وصورة الجسد الممزَّق مما يتردد في شعر امرئ القيس كثيراً. وهذا التمزق عبرت عنه أسطورة الحلة المسمومة التي أهداها إليه قيصر: هذا خيال جمعي وهي نوع من تفسير شعره:

فلو أنها نفس تموت جميعة ولكنها نفس تساقط أنفسا[59]

وفكرة الجسد الممزق إنما ترتبط كما سبق بذكرى لا تفارق خيال الـ «أنا»، ذكرى جسده المتساقط الذي لا يساوق بعضه بعضاً. وهذه الذكرى تظهر في أشكال مختلفة تمر على البال في صورة تقطيع الأوصال، أو صورة .... - بقطع .... التي تراود الخيال الإنساني[60].

كذلك تصدق فكرة «الجسد المتساقط» fragmented body، لا على الصور الحسية للجسد الإنساني فحسب، ولكن على كل شيء يشير إلى التفتت والتشقق، كالذي نراه في المعلقة مما يترتب على السيل من آثار التمزق والتشتت والتباين.... يمكن أن نقرأه في كثير مما جاء في وصف السيل. فمن مظاهر ذلك أن تنقصف أشجار الكنهبل، وأن تنهار جذوع النخل في تيماء. ومن مظاهره كذلك سقوط الآطام إلخ:

وأضحى يسح الماء عن كل فيقة يكب على الأذقان دوح الكنهبل

وتيماء لم يترك بها جذع نخلة ولا أُطماً إلا مشيداً بجندل

تيماء المُتيَّمة - إذا جنحنا إلى اللعب بالألفاظ على الطريقة اللاكانية - وهي حينئذٍ الأم [راجع فيما سبق.... الأم]، حَتْمٌ عليها أن تخضع لمبدأ الانقسا: الفطم - القطع - الفصل إلخ.

.... في بعض صوره يقع في لغة امرئ القيس تحت اسم الـ «الهاء»:

وهذا.... الأم أيضاً: الحيلولة بين الأم والطفل، الأم الذي ينظر إليها ذو التمائم على أنها تتوق إلى الفالوس. شعر امرئ القيس كله إلهاء، أو حيلولة بين الأم والوليد. فإذا كانت تيماء هي الأم، فوليدها الذي يُقطع عنها يتمثل فيما يلاصقها من شجر وبناء. كلمة «اللهو» كذلك من الكلمات المهمة في شعر امرئ القيس:

ألا زعمت بسباسة اليوم أنني كبرت وألا يحسن اللهو أمثالي[61]

اللهو لا يفهم بمعزل عن فكرة.... اللهو كله في شعر امرئ القيس من باب إيقاع....، أو لنقل: إن إيقاع.... يشير إليه الشاعر بكلمة «اللهو». وإذا قرأنا قوله:

كذبت لقد أصبي على المرء عرسه وأمنع عرسي أن يُزَنَّ بها الخالي[62]

فهنا إمكانة لقراءته على نحو مختلف على الطريقة المعتادة؛ إذ يمكن أن تُقرأ العلاقة الثلاثية بين الأنا والمرء والعرس، وكذلك بين الأنا والعرس والخالي في البيت، في ضوء العلاقة الثلاثية في الموقف الأوديبي: الأب والأم والطفل. الشاعر في الحالتين يقوم مقام الأب في فطم هذه العلاقة وفصمها. أصبي على المرء عرسه معناه إفساد هذه العلاقة وإبطالها. كذلك المنع في شطر البيت الثاني، فهو المنع الذي هو مضمون قانون الأب: هو «لا» المعترضة التي هي مبدأ الفطام/ الانقسام.

قصيدة «سلمى» - وهي قصيدة الرغبة بالدرجة الأولى par excellence - تنطوي كذلك على صورة الأب القاسي الذي يهدد الأنا بالعقاب:

يغط غطيط البكر شد خناقه ليقتلني والمرء ليس بقتال[63]

ولكن الخوف من الموت «لا يؤذن بمرحلة أخرى من تطور الوعي

[في الجدل الهيجلي] ما لم يكن هذا التهديد من السيد قد جعل الخوف من الموت وسيلة يفرض بها على العبد ما يريده. هنالك يتعامل العبد مع رغباته: العبد لا يمكنه أن يسيطر على رغباته سيطرة بناءة إلا من خلال تهديد يأتيه من آخر. وفضلاً عن ذلك نعرف أن هذا الآخر (السيد) يقوم بوظيفة «نى المثالي» ideal ego تجاه العبد. ولذلك يمكننا أن نفهم إشارة لاكان إلى «الأب القاسي» أو «صورة المنتقم» the punisher على أنها أكثر من مجرد إشارة إلى حقيقة واقعية. يمكننا فهمها - من خلال الديكالتيك الهيجلي للرغبة - على أنها إشارة إلى ضرورة الوعي «necessity of consciousness»(64).

لنعد مرة أخرى إلى ديالكتيك الرغبة. العدوانية الموجودة في صراع الحياة والموت بين طرفين من الوعي سيصبحان السيد والعبد - في تفكير هيجل، لا تشرح إلاً وجهاً واحداً فقط من أوجه العدوانية التي تتناولها نظرية لاكان. النقطة الأساسية في نظرية لاكان عن العدوانية هي أنها استراتيجية دفاعية يلجأ الأنا اليها حين تُهدّد وحدة النفس بضياع المثال. وهذا يرتبط بنظرية مرحلة المرآة التي تزوِّد الصورة المثالية الذات فيها بوحدة ليست له في واقع الأمر، ولكنه يمنحها نفسه عن طريق الإسقاط.

لكن ديالكتيك السيد والعبد يمكن أن يكون مفيداً في فهم صورة أخرى من العدوانية تكلم عنها لاكان. تحدث لاكان عن عدوانية يقوم بها شخص [في حالة امرئ القيس الأب الذي ينهاه عن الشعر] هو بالنسبة للذات بمثابة الصورة في مرحلة المرآة. كأنما يريد لاكان أن يلفتنا إلى أن للعلاقة بين الذات وصورته اتصالاً بالعدوانية منذ البداية. وكأن الذات لا يلصق نفسه إلى صورته في المرآة على نحو تلقائي محض، بل بسبب التهديد الذي يتجه إليه من قِبَل النموذج. وهذه نفسها فكرة هيجل التي يذهب فيها إلى أن التهديد بالعقاب أمر

لا غنى عنه في قضية التعليم حتى تكون له، أي التعليم، فاعلية أو حتى يستطيع الذات أن يرقى إلى المستوى المثالي المطلوب. يقول هيجل: إن عقاب الآباء لأبنائهم ليس مراداً به إقامة العدالة، ولكن الغرض منه... تخويفهم من ممارسة نوع من الحرية ليس إلا حبائل تتصيدنا بها الطبيعة، ودمج المصلحة العامة في وعيهم وإرادتهم[65].

أليس هذا ما تشير إليه أخبار امرئ القيس حين نهاه أبوه عن الشعر ولجّ هو فيه لجاجة من طلق الاجتماعي طلاقاً بائناً، كما تريد أن تنبهنا الأخبار التي تقول بصحبته الصعاليك؟ أليس هو الشعر وحده موضوع قصيدة سلمى. ألم يقل امرؤ القيس أن ليس له من سلمى وغيرها مما يذكره من المغامرات والتجارب إلا الذكر، إلا الشعر، إلا الألفاظ، وبقي له الخواء وتلاشى الواقع:

وماذا عليه أن ذكرت أوانسا كغزلان رمل في محاريب أقيال[66]

في هذه القصيدة ما يبدو منه أن الشاعر لا يريد أن يعترف.... أو أن يقر به: والمرء ليس بقتال. كذلك يبدو أنه لا يعترف بالكسر: سلمى تشير إلى ذلك. الأعلام المؤنثة - كما سبق - هي دائماً عند امرئ القيس مفاتيح. سلمى تشير إلى السلامة، إلى الكيان الذي لم يتفتت وبرئ من الكسر. لكن ألا يعترف بالكسر حقاً؟ قصيدة «سلمى» لا ينبغي أن يغيب عنا ما فيها من بعد آخر؛ فهي كذلك قصيدة بسباسة، وهو الاسم الآخر للمرأة الذي يظهر في القصيدة:

ألا زعمت بسباسة اليوم أنني كبرت وألا يحسن اللهو أمثالي

البسباسة بما تشير إليه من تفتت هي القسيم الآخر لسلمى، وهي الوجه المقابل لها. البسباسة ترجع في أصل اشتقاقها إلى البس[67]، وهو الفت، مثل البسيسة. ومما يؤيد ذلك - وهو أمر غريب حقاً - أن سلمى تظهر في قصيدة الشاعر في سياق الماضي والبسباسة في سياق

الحاضر - سياق..... وهذا كله يتفق مع ما تقدم من أفكار، حيث الماضي قرين السلامة والواحدية والحاضر صنو التشقق وضياع الصورة المثالية. وتتأكد دلالة البسباسة على الفت والهشم حين نفاجأ باقترانها بأم هاشم:

لـه الويـل إن أمسـى ولا أم هـاشـم   قريب ولا البسباسة ابنة يشكرا [68]

كذلك من صور إنكار..... ومواجهة لا ء الأب قول امرئ القيس:

أيقتلني والمشرفي مضاجعي   ومسنونة زرق كأنياب أغوال [69]

المشرفي وأنياب الأغوال، أو المسنونة الزرق التي يحيط امرؤ القيس نفسه بها، أشبه شيء بالأفاعي التي تخرج من رأس ميدوسا Medusa. يقول فرويد: إن هذه الأفاعي التي حلت محل عقائصها أو غدائرها أو شعر رأسها هي كلها مرات من إنكار.... هي إنكارات.... بقدر عدد هذه الأفاعي أو العقاص[70]. كذلك الشأن في امرئ القيس: هو ينكره مرات بعدد الأسنة التي يضاجعها. لكن أنياب الأغوال - من جهة أخرى - تذكر الأنا اللاهي، المستهتر بإنكار....، تذكره مرات بعددها كذلك.... أمر واقع[71].

فأسقي به أختي ضعيفة إذْ نأت   وإذ بعد المزار غير القريض

- 8 -

يتحدث امرؤ القيس[72] عن الخواء الذي يقترن بالرغبة: ذهاب الشيء وحلول الرمزي محله. ذهاب الأم التي انشق عنها ونأت فلم يبق غير القريض، وغير الألفاظ التي يذكرها بها. الأخت كالأم، كلاهما محرم حرم عليه أن تدوم علاقته به. سيجد التحليل النفسي هنا مناسبة للإشارة إلى الاتصال بالمحارم. والأخت كذلك شقيق النفس، وهذا هو مغزى ذكر «ضعيفة». الضعف دلالة الانقسام: الشيء الواحد

يتضاعف بالانقسام، لكنه يضعف مع ذلك، وهذا هو المعنى الجامع الذي لم ينتبه له اللغويون بين الضعف الذي يشير إلى النقص، والمضاعفة أو التضاعف اللذين يشيران إلى ضد ذلك، إلى الازدياد. الضعف إذاً ناجم عن الكسر الذي ألح عليه امرؤ القيس في موضع آخر من القصيدة حين قال عن البرق:

لقد قلنا إن الرغبة تتولد مع الانقسام كما تتولد كذلك مع اللغة. اللغة والرغبة صنوان، ولذلك كانا محور اهتمام كثير من النصوص الأدبية. في هذه النصوص إقرار بأن المعنى واللغة لا يمكن أبداً إنجازهما على نحو نهائي مغلق، مثلما أن الرغبة لا تتحقق أبداً. ولذلك يطلب الشاعر من صاحبه إعانته على إنجاز الشعر، الوصف، القبض على اللفظ:

ويهدأ تارات سناه وتارة ينوء كتعتاب الكسير المهيض

كأنه يقول: فإنك إن أعنتني على الشعر وذكر البرق، سقيت به أختي: أعني عليه فأسقي إلخ. السقيا ليست فعلاً حسياً، إنه الدعاء، أو الألفاظ ليس غير.

والغريب أننا نصادف مثل كلام امرئ القيس في قصيدة روبرت براوننج Robert Browning التي عنوانها: اثنان في كامبانيا Tow in Campagna. وفيها يقول(73):

أعني على برق أراه وميض يضيء حبياً في مشاريخ بيض
فأسقي به أختي ضعيفة ....

أتساءل إن كنت تشعرين اليوم

بمثل ما قد شعرتُ به منذ ذلك الوقت، يداً في يد

اقتعدنا عشب الأرض، حتى نتجول

خلال الأراضي في روح معنوية أفضل

هذا الصباح من صباحات روما ومايو

* * *

أما أنا فأعرف أني لامست فكرة

كثيراً ما ساورتني

(كارتداد الخيوط التي ترمي بها العناكب

هازئة عبر طريقنا)، فكرة أتركها للقوافي

حتى تقبض عليها وتطلق سراحها

أعينيني عليها!

....

لذلك لا نتفق مع الشراح في جعل المعنى في أعني على برق: «ساعدني على النظر إليه»، بل ساعدني على القبض عليه باللفظ، بالقريض. ولذلك أيضاً نستطيع أن نفهم لم انتهت قصيدة الشاعر بالموت:

أرى المرء ذا الأذواد يصبح مُحْرَضا   كإحراض بكر في الديار مريض

كأن الفتى لم يغن في الناس ساعة   إذا اختلف اللحيان عند الجريض

الموت عند لاكان حنين إلى التساوق المفقود، إلى الانسجام والتآلف والواحدية. إنه الرغبة في العودة إلى الاتحاد بالأم التي كان الـ «أنا» يرى نفسه وإياها شيئاً واحداً. كذلك كان لاكان يرى دافع الموت مرتبطاً بالنظام الرمزي، أو اللغة، ويراه القناع الذي يتخفى وراءه[74]. القريض والموت، ذلك هو موضوع قصيدة امرئ القيس.

- 9 -

أوجه الشبه بين امرئ القيس وأوديب الملك كثيرة: امرؤ القيس هو أوديب العرب: كلاهما ملك، وأبوه ملك. وهذا «ذو القدم المتورمة» والآخر «ذو القروح» (فكرة العيوب الجسدية). وكلاهما ضارب في التيه: الضلّيل والأعمى. وفي القصة التي يرويها صاحب الأغاني[75]، يظهر لغز أبي الهول مقلوباً: يسأله الرجل وتجيبه الأنثى، يسأله أوديب (امرؤ القيس) وتجيبه الهولة sphinx. واللغز قائم في الأسطورة العربية على وحدات ثلاث كلها أرقام: ما ثمانية وأربعة واثنتان؟ كما في الأسطورة اليونانية: ما الكائن الذي يمشي في الصباح على أربع، وعند الظهيرة على اثنتين، وفي المساء على ثلاث؟

والإجابة عن اللغز هي شرط الزواج: يتزوج امرؤ القيس بالجارية بعد نجاحه في حل اللغز، مثلما يحدث في القصة اليونانية تقريباً، حيث يتزوج من يجيب عن اللغز [أوديب] بالملكة. وعنصر القتل قائم في قصة امرئ القيس كذلك، مثلما هو قائم في القصة اليونانية: من لم يجب عن اللغز يقتل.

وفي القصة العربية يظهر نكاح المحارم الذي لم يتم التعبير عنه تعبيراً صريحاً، على نحو مقلوب لما هو في القصة اليونانية. أوديب، على حين يتزوج الآخر من ابنته. وهذا هو دلالة ذكر الأب في القصة الذي يحمل ابنته الصغيرة.

وقد عبرت القصة العربية عن.... الذي يتمثل في فصل الطفل عن الأم، في صورة القابلة التي تشق النفس نفسين. كما عبرت عنه كذلك في انشقاق السماء وفي انشقاق الحلة نصفين. كذلك عبرت عن وعي الأنا بنقص الأم وأنها لا تملك الفالوس، بنقص النحيين أو الوعائيين اللذين أرسل بهما امرؤ القيس إلى الجارية. المرأة يعبر عنها

في الثقافة العربية عموماً. ثم يظهر اللغز في النصف الثاني من القصة مرة أخرى، لكن هذه المرة تسأله المرأة ويجيبه الرجل. فإن أجاب إجابة صريحة قتل. وإن أخفي الجواب الصريح، تم له ما أراد؛ لأنه يتبرأ حينئذ من العلاقة المحرمة ويذعن لمبدأ...... الذي يقضي بالانفصال عن الأم. إذ العبد في القصة ليس إلا الصورة الأخرى للأنا كذلك:

«إن امرأ القيس آلى بألية ألا يتزوج امرأة حتى يسألها عن ثمانية وأربعة واثنتين، فجعل يخطب النساء فإذا سألهن عن هذا قلن أربعة عشر. فبينما هو يسير في جوف الليل إذا هو برجل يحمل ابنة له صغيرة كأنها البدر ليلة تمامه، فأعجبته. فقال لها: يا جارية، ما ثمانية وأربعة واثنتان؟ فقالت: أما ثمانية، فأطباء الكلبة (**_الطُّبي: حلمات الضرع التي فيها اللبن من ذوات الحافر والسباع، كالثدي للمرأة_**). وأما أربعة، فأخلاف الناقة (**_الخلف: حلمة ضرع الناقة القادمان والآخران. وجعلوا الخلف في الخف والظلف - أي ذوات الخف وذوات الظلف، والطبي في الحافر والظفر_**). وأما اثنتان، فثديا المرأة. فخطبها إلى أبيها، فزوجه إياها. وشرطت هي عليه أن تسأله ليلة بنائها عن ثلاث خصال. فجعل لها ذلك، وأن يسوق إليها مائة من الإبل وعشرة أعبد وعشر وصائف (الوصيفة: الخادم والأمة) وثلاثة أفراس. ففعل ذلك. ثم إنه بعث عبداً له إلى المرأة وأهدى إليها نحياً من سمن (**_النَّحي: الزِّق_**) ونحياً من عسل وحلة من عصب (**_العصَب: ضرب من برود اليمن_**). فنزل العبد ببعض المياه فنشر الحلة ولبسها فتعلقت بعشرة (**_العُشَر: شجر له صمغ، من العضاة، وهو من كبار الشجر_**) فانشقت، وفتح النحيين فطعم أهل الماء فنقصا. ثم قدم على حي المرأة وهم خلوف (**_يقال الحي خلوف أي غيَّب_**) فسألها عن أبيها وأمها وأخيها ودفع إليها هديتها. فقالت له: أعلم مولاك أن أبي ذهب يقرب بعيداً ويبعد قريباً، وأن أمي ذهبت تشق النفس نفسين، وأن أخي يراعي الشمس، وأن سماءكم انشقت، وأن وعاءيكم نضبا. فقدم الغلام على مولاه، فأخبره. فقال: أما قولها: إن أبي ذهب يقرب بعيداً ويبعد قريباً، فإن أباها ذهب يحالف قوماً على قومه. وأما قولها: ذهبت أمي تشق النفس نفسين، فإن أمها ذهبت تقبل امرأة نفساء (**_يقال قبلت القابلة المرأة إذا قبلت الولد أي تلقته عند الولادة_**). وأما قولها: إن أخي يراعي الشمس، فإن أخاها في سرح له يرعاه فهو ينتظر وجوب الشمس ليروح به. وأما قولها إن سماءكم انشقت، فإن البرد الذي بعثت به انشق. وأما قولها: إن وعاءيكم نضبا، فإن النحيين اللذين بعثت بهما نقصا، فاصدقني، فقال: يا مولاي إني نزلت بماء من مياه العرب، فسألوني عن نسبي، فأخبرتهم أني ابن عمك، ونشرت الحلة فانشقت، وفتحت النحيين فأطعمت منهما أهل الماء. فقال: أولى لك. ثم ساق مائة من إبل، وخرج نحوها ومعه الغلام، فنزلا منزلاً، فخرج الغلام يسقي الإبل، فعجز، فأعانه امرؤ القيس، فرمى به الغلام في البئر وخرج، حتى أتى المرأة بالإبل، وأخبرهم أنه زوجها. فقيل لها:

قد جاء زوجك. فقالت: والله ما أدري أزوجي هو أم لا! ولكن انحروا له جزوراً وأطعموه من كرشها وذنبها. ففعلوا. فقالت: اسقوه لبناً حازراً، وهو الحامض. فسقوه، فشرب. فقالت: افرشوا له عند الفرث والدم (***الفرث: السرجين أي الروث مادام في الكرش***)، ففرشوا له. فنام. فلما أصبحت أرسلت إليه: إني أريد أن أسألك. فقال: سلي عما شئت. فقالت: **مم تختلج شفتاك؟ فقال لتقبيلي إياك. فقالت: فمم يختلج كشحاك؟ قال: لالتزامي إياك. قالت: فمم يختلج فخذاك؟ قال: لتوركي إياك. قالت: عليكم العبد.** فشدوا أيديكم به. ففعلوا. قال: ومر قوم فاستخرجوا امرأ القيس من البئر، فرجع إلى حيه، فاستاق مائة من الإبل، وأقبل إلى امرأته، فقيل لها: قد جاء زوجك. فقالت: والله ما أدري أهو زوجي أم لا! ولكن انحروا له جزوراً، فأطعموه من كرشها وذنبها، ففعلوا. فلما أتوه بذلك، قال: **وأين الكبد والسنام والملحاء؟ (الملحاء من البعير الفقَر التي عليها السنام، أو ما بين السنام إلى العجز، أو لحم مستبطن من الكاهل إلى العَجُز إلخ)**: فأبى أن يأكل. فقالت: اسقوه لبناً حازراً. فأبى أن يشربه، وقال: فأين الصريف والرثيئة؟ (***الصريف اللبن ساعة يصرف عن الضرع، أي الذي ينصرف عن الضرع حاراً إذا حلب***) فقالت: افرشوا له عند الفرث والدم. فأبى أن ينام، وقال: افرشوا لي فوق التلعة الحمراء، واضربوا عليها خباء، ثم أرسلت إليه: هلم شريطتي عليك في المسائل الثلاث: فأرسل إليها: أن سلي عما شئت. فقالت: مم تختلج شفتاك؟ قال لشربي المشعشعات. قالت: فمم يختلج كشحاك؟ قال: للبسي الحبَرات. قالت: فمم تختلج فخذاك؟ قال: لركضي المطهمات (***الخيل الجياد***)، فقالت: هذا زوجي لعمري، فعليكم به واقتلوا العبد. فقتلوه، ودخل امرؤ القيس بالجارية».

إذا استشرفنا ليفي - ستروس فيما نحن بصدده من هذه القصة، أخبرنا بوجود علاقة وثيقة في كثير من الحضارات بين الألغاز ونكاح المحارم: أوديب قبل أن يقع في سفاح المحارم يُواجَه بلغز. في حضارة بعض قبائل الهنود (قبائل البويبلو) يلقي المهرج، وهو.. ألغازاً على النظّارة. البومة التي تلقي على البطل في قصص الألجونكويتر أسذلج يتحتم عليه أن يجيب عنها وهو يعاني سكرات الموت، لها صلة قرابة بالساحرة. وهكذا، فحيث يكون اللغز..!

ثم الألغاز أو الأسئلة على نوعين، فأسئلة تبقى بلا أجوبة، وأجوبة لا تسبقها الأسئلة التي يفترض أن تُسأل، كما في قصة برسيفال معتوه القرية في قصة الكأس الذي كان من الغباء بحيث لم

ينهض في ذهنه السؤال، فوجد القارب السحري حين لم يلق بالاً إلى السؤال الذي كان يفترَض أن يسأله. وكانت الإجابة قائمة هنالك: الزورق. ولكن السؤال لم يكن ليدور بباله. الخطر فيما يرى ستروس قائم إن لم يكن أبطال القصة على مسافة صحيحة. يجب أن يكونوا على مسافة متوازنة: لا قريبين جداً ولا بعيدين جداً. لا إفراط ولا تفريط. الذي في الأساطير بطل يقترب جداً فيقع في سفاح المحارم، وآخر حصور لا يأتي النساء وليس له علاقة بهن بالمرة. برسيفال هو بعبارة أخرى أوديب مقلوباً، إذ العفة هي مقلوب سفاح المحارم. وحينئذ، فسؤال بلا جواب هو الصورة المقلوبة لجواب بلا سؤال. إن أوديب لا يجب إجابة عن السؤال الذي طرحه الطاعون المتفشي في مدينته؛ ذلك أن الإجابة الوحيدة للطاعون هي أوديب نفسه. وحل اللغز يأتي معه بسفاح المحارم. وهذا يأتي معه بجملة أمور يفترض أن يظل بعضها بمعزل عن بعض: الابن والأم، الأخ والأخت إلخ. ولذلك كان من الأفضل من وجهة نظر القصة في أوديب ألا يُحل اللغز. وقد حذره تيرزياس من أجل ذلك من الحل؛ ذلك أن الإجابة معناها سفاح المحارم: الإفراط في الدنو[76].

الخطر الذي تشتمل عليه قصة امرئ القيس إذاً، وهو خطر القتل، إنما جاء من شدة الاقتراب، من الإفراط، لا التفريط.

هذه القصة هي مثال من الأخبار التي تروى عن امرئ القيس. **أخبار امرئ القيس ليست تأريخاً لأحداث فعلية، وإنما هي قراءة تحليلية نفسية لنصوصه.** إن القصة بما يشيع فيها من إشباع مبدأ الثلاثة على نحو مفرط (السؤال الذي يطرحه امرؤ القيس مبني على مبدأ الثلاثة: الكلبة، الناقة، المرأة، ثم سؤال المرأة مبني على ثلاث خصال. كذلك صداق امرئ القيس وهديته، وسؤال العبد للمرأة عن

ثلاثة - أبيها وأمها وأخيها إلخ) إنما هي تأكيد على المثلث الأوديبي: الأم - الذات - الأب. إشباع مبدأ الثلاثة تولد أولاً من هذا المثلث، ثم مضى ثانياً في تأكيده.

والرغبة النهمة التي لا ترتوي أظهرتها الأخبار التي تروى عن أخذه بثأر أبيه الذي لم يعدل به أحداً. ثم إن هذه الرغبة تكف دائماً. جاء في الأغاني[77]:

ومر بتبالة وبها صنم للعرب تعظمه يقال له ذو الخلصة، فاستقسم عنده بقداحه، وهي ثلاثة: الآمر والناهي والمتربص، فأجالها فخرج الناهي ثم أجالها فخرج الناهي ثم أجالها فخرج الناهي، فجمعها وكسرها وضرب بها وجه الصنم..!.

ذو الخلصة الصنم الذي تعظمه الجماعة إنما هي ثقافتها التي يأبى الشاعر أن ينقاد لها. ولاء الأب، الذي لا ينقاد له الشاعر، تظهر في خروج الناهي له في كل مرة يستقسم فيها بالأزلام.

- 10 -

امرؤ القيس في خطاب ماوية:

أماويّ، هل لي عندكم من معرَّس   أم الصرم تختارين بالوصل نيأس

أبيني لنا......................   ....

يشبه العاشق في خطاب بارت. كأنه يقول لها هو أيضاً[78]:

وأنت أخبريني يا نفسي الأخرى هل ستجيبينني آخر الأمر؟

لقد تعبت منك ولم أعد مشوقاً إليك. أريدك وأبيت الليل

وأنتِ بعيني. أستغيث بك عليك. أجيبيني، فاسمك أضحى

كفتيت المسك الذي تنتشر رائحته من حولي.

تذوب الفروق بين «أنا» (التي تتخذ صورة ياء المتكلم - المفرَد تارة، ثم ضمير المتكلم الجمع تارة أخرى) و«أنتِ» (التي تتخذ صورة ضمير المخاطب الجمع تارة وياء المفردة المخاطبة تارة أخرى). فهل هذه العلاقات المعكوسة بين الضمائر إلا صدى لانعكاس الأنا في المرآة: قف أمام مرآة وانظر إلى الصورة التي تطالعك، ترى يدك اليمنى صارت اليسرى وترى اليسرى وقد صارت اليمنى، وهكذا كل شيء منك ومنها. تظهر المرآة الصورة معكوسة دائماً:

لي: عندكم :: تختارين: نيأس = أنا: أنتم :: أنتِ: نحن

ما يسميه لاكان الآخر الصغير هو الآخر الذي لا يصدق عليه بالمرة أنه آخر؛ ذلك أنه قسيم الأنا وقرينه بصورة جوهرية، يتشابك معه في علاقة هي دائماً علاقة مرآوية يمكن فيها أن يحل أحدهما محل الآخر، فهل علاقة تبادلية دائماً: الأنا، والصورة المرآوية[79].

ويظهر هذا الآخر الصغير في بعض كتابات لاكان بوصفه الشِلْو part-object، وهو أي جزء من الجسد يمكن تصوره منفصلاً عن سائره، وذلك كصدر الأم (الثدي) في وعي الطفل[80]. ومن الغريب الذي يلحظه الدارس لشعر امرئ القيس أنه أخفى في شعره كله ذكر صدر المرأة واستعاض عن ذلك بأجزاء الجسد الأخرى التي ظهرت عند ذكره إياها. وهي كلها أمثلة من الفتشية fetishism التي هي ملمح يميِّز الرغبة في الآخر الصغير: وجيد كجيد الرئم، وكشح لطيف كالجديل، وساق كأنبوب السقيِّ، وتعطو برخص كأنه أساريع ظبي إلخ. ولكن الذي لا ينبغي أن يفوت ملاحظتنا أن الذين قرأوا امرأ القيس قديماً خانوا رغبته في إخفاء صدر الأم حين أظهروه في اللغز الذي يطرحه: ما ثمانية، وما أربعة، وما اثنتان. بل أرادوا إشباع الرغبة في إظهاره في الأقسام الثلاثة للغز.

- 11 -

الرغبة كما يقول بارت في «حديث عاشق» عن الروائي فيليب سولر هي كل شيء، فأينما تُولِّ فثم الرغبة. ثم لا شيء سوى الرغبة[81]. والرغبة كما يقول سبينوزا وشايعه لاكان «جوهر الإنسان»[82]. الرغبة في الوقت نفسه لب اهتمام التحليل النفسي[83]. وريكور هو الذي يرى أن التحليل النفسي هو أساساً ضرب من هرمنيوطيقا الرغبة a hermeneutics of desire[84]. كذلك فالمفهوم الذي يمكن القول إنه يقع في القلب من تفكير لاكان إنما هو مفهوم الرغبة[85]. إننا في هذا السياق نزعم كذلك أن الرغبة هي المدخل الأساسي إلى شعر امرئ القيس الذي ينبغي أن يُقدَّم قبل الدخول إليه من مداخل أخرى.

الهوامش

1) Skura, M. A., the Literary Use of Psychoanalytic Process, Yale Univrsity Press, 1981, p. 1.

ولقائمة مفصلة بإشارات فرويد المتكررة إلى ما اكتشفه الشعراء، راجع:

• - Holland N., Psychoanalysis and Shakespeare, pp. 144.

• - Spector, J. J., the Aesthetics of Freud: A Study in Psychoanalytic and Art, pp. 33-145.

2) امرؤ القيس، ديوانه، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، ص 39.

3) نفسه، ص 38.

4) نفسه، ص 76.

5) نفسه، ص 75.

6) نفسه، ص 38.

7) نفسه، ص 39.

8) نفسه، ص 35.

9) نفسه، ص 77.

10) نفسه، ص 105.

11) نفسه، نفس الصفحة.

12) نفسه، ص 101.

13) نفسه، ص 27.

14) deMan, p. Blindness and Insight, University of Minnesota Press, 1983, p. 18.

15) Richardson, w. J. "Psychoanalysis and the Being-question" in Smith, J. H. and Kerrigan, W., eds., Interpreting Lacan, p. 152.

وراجع إشارات أخرى في الصفحات الآتية: 29-30، 58، 141، 153.

16) Casey, E. S., and Woody, J. M., "Hegal, Heidegger, Lacan: The Dialectic of Desire" in Smith J. H. and Kerrigan, W., eds., Interpreting Lacan, pp. 107-8.

17) Korn, Francis, Elementary Structurs Reconstructed: Levi-Strauss on Kinship, Tavistock Publications, 1973, P. 10.

18) Casey, E. S., and Woody, J. M., ibid., p. 108.

19) Ibid., p. 106.

20) Gunn, D. Pschoanalysis and Fiction, p. 48.

21) Evans, D., Dictionary of Lacanian Psychoanalysis, Routledge, 1996, p. 140.

22) Idid., p. 22.

23) راجع: محمد غيث: رسالة ماجستير (مخطوطة)، جامعة عين شمس، كلية الآداب، قسم اللغة العربية وآدابها.

24) Gunn, D. Pschoanalysis and Fiction, p. 56.

25) Casey, E. S., and Woody, J. M., "Hegal, Heidegger, Lacan: The

Dialectic of Desire" in Smith J. H. and Kerrigan, W., eds., Interpreting Lacan, p. 110.

26) Idid., p. 109-10.

27) Gunn, D. Pschoanalysis and Fiction, p. 49.

28) Idid., p. 51.

29) انظر المعلقة في ديوان امرئ القيس، الصفحات: 8-26.

30) راجع لسان العرب، مادة «فطم».

31) ديوانه ص 68.

32) حاتم الطائي، ديوانه ص 47.

33) نفسه، نفس الصفحة.

34) Evans, D., Dictionary of Lacanian Psychoanalysis, pp. 91-2.

35) Kojeve, A., Introduction to the Reading of Hegal, trans. James H. Nichols Jr., New York and London: Basic Books, 1969, p. 6.

36) ديوانه، ص 101.

37) Evans, D., Dictionary of Lacanian Psychoanalysis, pp. 6, 38, 105-6.

38) القصيدية في ديوانه 101-104.

39) راجع ديالكتيك السيد والعبد عند هيجل في:

- Casey. S., and Woody, J. M., "Hegal, Heidegger, Lacan: The Dialectic of Desire" in Smith J. H. and Kerrigan, W., eds., Interpreting Lacan, p. 75-88.

40) Evans, D., Dictionary of Lacanian Psychoanalysis, p. 106.

41) Leavy, S.A., the Psychoanalytic Dialouge, Yale University Press, 1980, p. 79.

42) Clement, C., the Lives and Legends of Jacques Lacan, New York, Columbia University Press, 1983, pp. 96-7.

43) ديوان امرئ القيس، ص ص 157-158.

44) نفسه، ص 106.

45) نفسه، ص 67.

46) نفسه، ص 60.

47) Clement, C., the lives Legends of Jacques Lacan, pp. 98-100.

48) ديوان دمعة للأسى.. دمعة للفرح، الفجالة، مصر، 2000، ط 1، ص 60.

49) ديوانه، ص 105.

50) Lacan, J., Ecrits, trans. Alan Sheridan, London: Tavistock, 1977, p. 23.

51) Easthope, A., the Unconscious, London, Routldge, 1999, p. 55.

52) Kojeve, A., Introduction to the Reading of Hegel, p. 7.

53) Ibid., p. 41.

54) Casey, E. S., and Woody, J. M., "Hegal, Heidegger, Lacan: The Dialectic of Desire" in Smith J. H. and Kerrigan, W., eds., Interpreting Lacan, p. 85.

55) ديوانه، ص 86.

56) نفسه، ص ص 105-106.

57) Easthope, A., the Unconscious, p. 55.

58) Evans, D., Dictionary of Lacanian Psychoanalysis, p. 23.

59) ديوانه، ص 107.

60) Evans, D., Dictionary of Lacanian Psychoanalysis, p. 23.

61) ديوانه، ص 28.

62) نفسه، ص 28.

63) نفسه، ص 33.

64) Eeke, W. V., "Hegel as Lacan's Source of Necessity" in Smith, J. H. and Kerrigan, W., eds., interpreting Lacan, p. 128.

65) Ibid., 126-27.

66) ديوانه، ص 34.

67) راجع لسان العرب مادة ب س س.

68) ديوان امرئ القيس، ص 68.

69) ديوانه، ص 33.

70) Green, A., "Logic of Lacan's objet (a)* and Freudian Theory: Convergence and Questions" in Smith, J. H. and Kerrigan, W., eds. Interpreting, p. 168.

71) Ibid.

72) انظر البيت والقصيدة في ديوان امرئ القيس ص ص 72-77.

73) Bennett, A., and N. Royle, An Introduction to Literature, Criticism and Theory, Prentice Hall/Harvester Wheatsheaf, 1995, p. 142.

74) Evans, D., Dictionary of Lacanian Psychoanalysis, p. 32.

75) الأغاني ج 9 ص ص 120-122.

76) Clement, C., the Lives and Legends of Jacques Lacan, pp.133-34.

77) الأغاني ج 9 ص 111.

78) Barthes, R., A lover's Discourse: Fragments, trans. Richard Howard, London, Jonathan Cape, 1979, p. 155.

79) Evans, D., Dictionary of Lacanian Psychoanalysis, p. 125.

80) Ibid.

81) Barthes, R., A lover's Discourse: Fragments, p. 155.

82) Evans, D., Dictionary of Lacanian Psychoanalysis, p. 36.

83) Ibid.

84) Casey, E. S., and Woody, J. M., "Hegal, Heidegger, Lacan: The Dialectic of Desire" in Smith J. H. and Kerrigan, W., eds., Interpreting Lacan, p. 81.

85) D., Dictionary of Lacanian Psychoanalysis Evans., p. 36.

❀❀❀

المنهجيّة في نقدنا الأدبي بين: التراثيين والحَداثيِّين!

سعد دعبيس

تمهيد:

ما أشد حاجتنا في مسيرتنا النقدية العربية المعاصرة إلى مراجعة النفس، ومعاودة التأمل في الإنجازات والابتكارات، والاتجاهات المذهبية التي تؤثر في استقامتنا، أو انحرافنا عن معالم الطريق، ذلك لأننا في عالم الإبداع النقدي والأدبي على السواء، محاصرون في هذا العصر بعديد من التيارات الفكرية، والصراعات العقائدية، والتطورات التكنولوجية التي لا تترك للإنسان، لحظة يستعيد فيها صفاءه الروحي، وهدوءه النفسي، من هنا كان لزاماً علينا، مراجعة النفس، والتوقف ببطولة خارقة للعادة بين الحين والحين، في وجه إعصار الزمن الآليِّ الخاطف، لنتبين مواقع أقدامنا في طريق المسيرة النقدية والأدبية؛ لنكتشف الطريق إلى إبداع نتمرد فيه على هذه العواصف المذهبية، والأعاصير السياسية، والزلازل التكنولوجية..!

وما أشد حاجتنا في هذا العصر، إلى مناقشة صحة بعض القضايا التي أصبحت لكثرة تداولها، وقوة الاعتقاد في سلامتها، كأنها من المسلمات التي لا يرقى إليها الشك، إنّ إلفنا لبعض المقولات النقدية أو الاتجاهات الأدبية، ومرورنا عليها يومياً، دون تأملها، ودون إعادة النظر العميق إليها، ودون محاولة فتح ملفاتها، وإجراء فحص شامل لمضمونها، هذا الإلْفُ اليومي للأشياء والمناظر والنظم، والآراء، يمكن أن يقود مسيرتنا الفكرية والأدبية، إلى العقم.. إلى التجمد والتحنيط في

ثلاجة الصوت الواحد، والرأي الواحد، واختناق الإبداع الذاتي، ثم.. والسير نياماً.. في متاحف التاريخ[1]..!

مفهوم مصطلح «المنهج»:

وبادئ ذي بدء يجدر بنا، أن نلقي ضوءاً حول التحديد العلمي لمفهوم مصطلح «المنهج» فعلى ضوئه تستقيم الرؤية العلمية، وتترابط الأفكار، ويتم الإقناع المنطقي عن طريق الاستقراء والإحصائيات، والأدلة المدعومة بالوثائق والنصوص؛ وذلك لأن «المنهج» هو: «فن تنظيم الأفكار» أو - كما قال بعض العلماء المهتمين بدراسة «المناهج» في تعريف «المنهج»: «إنه فن التنظيم الصحيح لسلسلة من الأفكار العديدة، من أجل الكشف عن الحقيقة»[2].

ولعل مما يحمد للفلاسفة وعلماء المنطق، اهتمامهم أكثر من غيرهم، بدراسة المناهج العلمية، كما نلاحظ اهتمام الفلاسفة في دراستهم للمنهج بالجانب المنطقي، متابعة منهم للأصل التاريخي الذي يجعل المنهج ضمن أجزاء المنطق، وقد أشار إلى ذلك صاحب كتاب «منهج البحث العلمي عند العرب» وهو «الدكتور جلال محمد موسى»[3] حيث أوضح مدى اهتمام الفلاسفة بهذا الارتباط بين المنهج والمنطق، مشيراً إلى أصحاب منطق (بورت رويال 1662م) إذ جعلوا «المنهج» القسم الرابع من منطقهم، وكذلك فعل «راموس» (1752م) الذي قسَّم المنطق إلى أربعة أقسام، هي: التصور والحكم والبرهان والمنهج[4]..!

ولعل أهمية المنهج في الدراسات الإنسانية التي ترتبط ارتباطاً كبيراً بقضايا فكرية وفلسفية، تسهم إسهاماً كبيراً في تشكيل شخصية الإنسان وسلوكياته، كما تسهم إسهاماً فعالاً في موقفه من الكون

والحياة والمجتمع والعالم كله.. لعل هذه الأهمية تتضح.. إذا عرفنا إلى أي مدى يؤدي فقدان المنهج في الدراسة العلمية والأدبية، إلى ضياع معالم الطريق أمام الباحث العلمي والباحث الأدبي أيضاً، وفقدان الترابط بين أجزاء البحث، وسيطرة العشوائية على القضايا المثارة، والتعسف في نتائج البحث وأحكامه.. ولنا أن نتصور كم جنى غياب منهج البحث العلمي المعاصر، على روعة كتاب خطير له أهميته الكبيرة في مجال الدراسات الأدبية المرتبطة بأبحاث البلاغة والبيان والخطابة، والحكَم والأمثال، ألا وهو: كتاب «البيان والتبيين» - للجاحظ، مما أدى إلى صعوبات شديدة يصادفها الدارس الذي يريد الدراسة المنهجية - مثلاً - لمفهوم كل من «البلاغة» و«البيان» في هذا الكتاب، بل.. وفي كتبه الأخرى:.. ومن ثم فعلى من يريد دراسة رأي «الجاحظ» في هاتين القضيتين أن يقرأ مؤلفاته كلها، ويدرسها كلها، ليصل إلى ما يريد من نتائج..!

وبالطبع.. نحن لا نطالب عصر «الجاحظ» بمثل هذه المنهجية التي نتطلبها الآن في الدراسات العلمية والدراسات الأدبية؛ فلعصر «الجاحظ» مقاييسه المنهجية، ولعصرنا أيضاً مقاييسه..!

لقد أصبح «المنهج» الآن يتابع كل علم، محللاً لمنهجه، دارساً لطرائق تفكيره[5]، فعلم «المناهج» كما يقول الدكتور زكي نجيب محمود في كتابه «المنطق الوضعي» علم بعدي يأتي وراء العلوم كلها، يحلل طرائقها، ليستخرج ما يصلح من بينها، أن يكون الطريقة العلمية في البحث»[6].

وفي غياب منهج البحث العلمي في دراستنا الأدبية المعاصرة.. لنا أن نتصور أيضاً.. كم جنى ضياع هذا المنهج على قضايا أدبية وفكرية، وعلى عصور أدبية كاملة، صدرت ضدها أحكام ظالمة متسرعة لا تستند إلى منهج يقوم على الفحص المتأني، والاستقراء والمتابعة،

واستيعاب النصوص الوثائق، كعصر «المماليك» - مثلاً - الذي أدان فكره وثقافته بعض النقاد، ووسموه بأنه عصر الجهالة والضحالة الفكرية، والتخلف الثقافي والعلمي، مع أن كثيراً من هؤلاء المماليك تكلموا بلغة العرب، وتأدبوا بأدبهم ونبغ فيهم الشاعر والعالم والمؤرخ، ونبغ فيهم أحد السلاطين في الشعر، وهو: السلطان (قانصوه الغوري ت 922هـ) واتخذوا العربية لغة، وعضَّدوا العلماء، وقرَّبوا الأدباء، وشدُّوا أزر المعلمين والمؤلفين، حتى نبغ في ظلهم علماء جمعوا شتات اللغة والعلوم في المجموعات والموسوعات، وأقبلوا على علوم الأولين بالشرح والتلخيص، وهذّبوا التاريخ ووضعوا فلسفته، ومن هؤلاء العلماء: «ابن منظور» صاحب معجم لسان العرب، و«ابن خلدون» منشئ «المقدمة» و«القلقشندي» جامع «صبح الأعشى»...

ومن شعراء هذا العصر: «الشاب الظريف» و«صفي الدين الحلي» و«ابن الوردي» و«الصفدي» والبوصيري» - صاحب «البردة» في مدح الرسول صلى الله عليه وسلم و«ابن نباته المصري».

وذلك بالإضافة إلى النوابغ من علماء اللغة والنحو والتاريخ، «كابن مالك» - صاحب «الألفية» و«جمال الدين بن هشام» - صاحب «المغني» في النحو و«ابن خلكان» - صاحب «وفيات الأعيان» و«المقريزي» صاحب كتاب «المواعظ والاعتبار» و«النويري» - صاحب «نهاية الأرب في فنون الأدب» و«السيوطي» - «صاحب المؤلفات الجليلة» و«الدميري» - صاحب «حياة الحيوان»..!

وقضية هذا العصر المظلوم - قضية منهجية في المقام الأول.. قضية تحتاج إلى دراسة مستقلة يقوم بها مؤرخ متحرر من سيطرة «الأيديولوجيات» المتعصبة، وعشوائيات الدراسات غير المنهجية.

ليس هذا دفاعاً عن عصر المماليك - تعصباً للعصر، أو للزمان والمكان، ولكنه في المقام الأول - دفاع عن منهج البحث - دفاع عن

قيم الحق والخير، أمام منهج الدراسات العشوائية، منهج الاندفاع في الإدانة، والتسرع في إصدار الأحكام.. دونما سند أو دليل، ودونما اعتماد على الإحصائيات والوثائق.. إنه إدانة أيضاً لمنهج (تعميم) الأحكام.. أن نصدر حكماً عاماً يتستر وراء قناع البحث العلمي أو الأدبي، بإدانة عصر كامل بجميع ألوان فكره وثقافاته، أو إدانة جنس من أجناس الأدب - كجنس «المدح» - مثلاً - بجميع مستوياته، وجميع عصوره.. ثم يتضح أننا كنا منساقين وراء نقاد، أو مؤرخين، لم يتوخوا أمانة البحث العلمي، وأمانة الرجوع إلى الوثائق والمصادر، ودعائم منهج البحث العلمي السليم..!

نماذج أخرى لفقدان المنهجية في نقدنا المعاصر:

لقد دعوت أكثر من مرة، ومازلت أدعو إلى إجراء حوار منهجي، مع اتجاه نقدي سائد لدى بعض نقادنا المعاصرين، حيث أرى افتقاد المنهجية في هذا الاتجاه الذي يرحب بأي لون من التجديد الفكري والفني في الأدب العربي المعاصر، إلا - وما أخطر إلا هذه - إلا إذا كان هذا التجديد منبعثاً عن رؤية تستلهم التراث.. حتى ولو كان هذا الاستلهام قائماً على رؤية معاصرة جديدة للحظات الإبداعية المشرقة..، وما أكثر هذه اللحظات الإبداعية المشرقة في تراثنا العربي.. لدى الجاحظ، وأبي حيان التوحيدي، والنفّري، وابن عربي، وابن الفارض، وأبي تمام، وابن الرومي، وأبي العلاء المعري،... وغيرهم.. وغيرهم..!

وتساءلت: لماذا لا يكون التجديد.. ولا تكون الحداثة.. إلا بالثورة على التراث، والثورة على الماضي؟ مع أن بعض روائع الأدب العربي المعاصر، كمأساة الحلاج -. لصلاح عبدالصبور، ورائعة توفيق الحكيم وهي مسرحية «أهل الكهف» ورائعة عبدالرحمن الشرقاوي، وهي مسرحية «ثأر...: الحسين ثائراً والحسين شهيداً».. كل أولئك..

مستوحى من الماضي؟؟ القضية - في موجزها - أني أدعو إلى حرية الفكر والإبداع، فلا معنى.. ولا معقولية لأن يقال للمبدع - شاعراً، أو مسرحياً، أو فناناً تشكيلياً: يصرح لك بالإبداع في إطار رؤية فكرية معينة، ومحظور عليك أن تبدع في إطار رؤية فكرية معينة، وبعض نقادنا - للأسف - يلتوي بهم المنهج، فيكيلون بكيلين، حين يدعون للتحرر الإبداعي، إذا وافق هويتهم «الأيديولوجية».. بينما.. يدعون للانغلاق الفكري والإبداعي.. إذا تعارض معها..!

إننا ندعو للحوار مع كل الاتجاهات الفكرية والفنية، نريد لكل الزهور في هذا العالم.. أن تتفتح.. وأن يكون المقياس.. في القبول أو الرفض هو: مدى الإضافة الفنية الخصبة التي أضافها الشاعر أو الفنان بصفة عامة للوجدان والفكر..!

نموذج للمنهجية في تراثنا النقدي:

وقريباً من المنطق الذي صدرت عنه مقولة: «دع كل الزهور في هذا العالم تتفتح» نجد موقف أحد نقادنا التراثيين، ألا وهو «ابن قتيبة» في كتابه «الشعر والشعراء» حيث نراه ينادي بإنصاف الشعراء المحدثين، وعدم اتخاذ موقف متحيز ضدهم، فالشعر لا ينبغي أن يُحكم عليه بقدمه أو حداثته، وإنما يُحكم عليه بمقدار ما يتوفر فيه من عناصر الجمال التي تسمو به، أو بسلبيات القبح التي تزري به، وفي ذلك يقول[8]:

«ولم أسلك فيما ذكرته من شعر كل شاعر مختاراً له، سبيل من قلد أو استحسن باستحسان غيره، ولا نظرت إلى المتقدم منهم بعين الجلالة لتقدمه، وإلى المتأخر منهم بعين الاحتقار لتأخره، بل نظرت بعين العدل إلى الفريقين، وأعطيت كلاً حظه، ووفرت عليه حقه» ثم يقول[9]:

«فإني رأيت من علمائنا من يستحسن الشعر السخيف، لتقدم قائله، ويضعه في متخيره، ويرذل الشعر الرصين، ولا عيب له عنده، إلا أنه قيل في زمانه، أو أنه رأى قائله..».

إن هذا الناقد «التنويري - التراثي -» ينادي بضرورة المعيار المنهجي الذي يحتكم إلى قيم الفن، ولا شيء سوى الفن، وينادي بضرورة الحياد تجاه النص الأدبي الذي ينبغي أن يقدر بمقدار ما حوى من عناصر الجمال التي تسمو به، وتميزه من سواه، وبصرف النظر عن سائر الاعتبارات الأخرى، فلا يُنظر إلى قِدم قائله، أو حداثته، ولا يكون المنطلق لدراسته ونقده، قائماً على مدى إعجاب الناس به، وذيوع صيته، وإنما يكون الاستحسان أو الاستهجان مبنيين على التذوق الشخصي، وعدم التأثر بآراء الغير[10]..

ومن هذا المنطلق التحرري في النقد العربي القديم، وجدنا كثيراً من نقاد العرب القدامى، يرفضون خضوع الشعر لمبدأ القيود النفعية، ونادوا بحرية الشعر، وقرروا أن الشعر عارٍ من الغايات النفعية؛ فلا يطالب الشاعر بهدف خاص؛ فالشعر قد يقع موقع الضرر، وهو في هذا يخالف النثر الذي يرمي دائماً إلى نفع من نوع ما[11]، والذي يراد من الشاعر هو: حسن الكلام، وألا زخر شعره بقول الزور، وقذف المحصنات[12]... ولا الإسفاف في المعاني واتضاعها لا يحط من وزن العمل الأدبي، وبهذا فصل هؤلاء النقاد بين الشعر والأهداف الخلقية والاجتماعية[13].

هذا شيء مما نادى به ناقد قديم هو: علي بن عبدالعزيز الجرجاني، القاضي الشاعر الناقد وصاحب كتاب «الوساطة بين المتنبي وخصومه»[14]..

ولم تكن الغاية من عزل الشعر عن الدين - كما يقول الدكتور محمد غنيمي هلال[15] - إقرار مبدأ التحرر الفكري، أو التمرد

العقدي، ليعبر الشاعر عن فلسفته الخاصة، وقلَّ من فعل ذلك من شعراء العرب، كأبي نواس، وأبي العلاء، والمتنبي - أحياناً - أو ليبحث في القضايا الميتافيزيقية، وفي سر المصائر الإنسانية، كما نرى ذلك في قضية عامة من قضايا المذاهب الأدبية الأوروبية منذ «الرومانتيكية». وإنما كان ذلك لإيمانهم بأنه ليس من طبيعة الشعر الخوض في كل هذه القضايا.

ولا بأس أن نضيف إلى ذلك: مقولة «الأصمعي» التي تنادي بالقطيعة الأبدية بين الخير والشعر، أو بين الأخلاق الفاضلة والشعر[16] حيث يقول: «الشعر نكد بابه الشر.....».

وعلى الرغم من معارضتي لمقولة «الأصمعي» هذه؛ إذ إنه من التعسف الواضح أن نربط بين طبيعة الشعر أو بين أي فن من الفنون من جهة، وبين الشر من جهة أخرى، لأن الشعر كفن من فنون القول صالح لأن يستخدم في الخير، كما هو صالح لأن يستخدم في الشر، وإنما المعوَّل في ذلك على فيض الإحساس الذي يتدفق في نفس الشاعر عند إبداعه، أهو فيض إحساسات شريرة أم فيض إحساسات خيِّرة، وقد نجح شعر الشعراء الصعاليك - مثلاً - في العصر الجاهلي، عل الرغم من أنه كان شعراً ينادي باتجاهات أخلاقية وسياسية، كالتعاون، والبذل، والتضحية، والشجاعة، والثورة على الظلم، والعدالة الاجتماعية، تماماً كما نجح شعر المتنبي في الحكمة، وكما نجح شعر الدكتور إقبال الإسلامي، وبهذا الشعر استطاع (إقبال) أن يمهِّد الطريق لقيام دولة باكستان المسلمة..!

على الرغم من معارضتي - كما أشرت سابقاً - لمقولة (الأصمعي): «الشعر نكد بابه الشر» إلخ. فإني أردت فقط أن أوازن بين هذه الاتجاهات التحررية في النقد العربي القديم لدى «علي بن عبدالعزيز الجرجاني» و«الآمدي» و«الأصمعي» وغيرهم - من جهة -

وبين الاتجاهات غير المنهجية لدى بعض نقادنا الحداثيين المعاصرين.. بين الاتجاه التحرري لناقد كصاحب «الوساطة» ودعوى التقدمية المزعومة في آراء ناقد حداثي يعتبر من رواد النقد الحداثي، ألا وهو: الدكتور لويس عوض، صاحب الدعوة إلى كسر رقبة البلاغة العربية، حيث ينادي في مقدمة ديوانه «بلوتولاند وقصائد أخرى» بكسر رقبة البلاغة العربية، ويفتخر بأن جيله تتلمذ على «يول فاليري» و«ت.س. إليوت» ولم يتتلمذ على «البحتري»(17)...!

ونتساءل نحن.. لماذا.. كسر رقبة بلاغة معينة؟ إن بلاغات العالم كلها ينبغي أن تتعانق، وتتبادل التأثر والتأثير، لا أن يكسر بعضها رقاب بعض...!

إن بلاغتنا التي يراد كسر رقبتها، هي البلاغة التي قدمت للعالم موسوعية «الجاحظ» وفهمه العميق لبلاغات العرب والفرس والروم، وهي التي قدمت للعالم أيضاً حكمة «المتنبي» وتأملات «أبي العلاء المعري» و«أبي حيان التوحيدي» و«النفري» وروائع الشعر الصوفي عند «ابن عربي و«ابن الفارض» وروائع الغزل العذري، وتجربة الحب عند «ابن حزم» وغيره، وروائع شعر الغربة والحنين إلي الأوطان.. في ديوان الشعر العربي – قديماً وحديثاً.. ويلتقي مع الدكتور «لويس عوض» في هذا الاتجاه النقدي غير المنهجي، ناقد مفكر آخر هو: «سلامة موسى» صاحب الدعوات المحمومة لقطع أي صلة للأدب المصري الحديث بالأدب العربي القديم، وأي ارتباط له بالفكر الإسلامي حيث يرى أن الرابطة الدينية نكسة، وأن رابطتنا الحقيقية هي رابطتنا بأوروبا(18)..

ترى.. هل يمكن أن نقول: إن انطلاق الناقد السابق صاحب مبدأ «كسر رقبة البلاغة العربية»، وانطلاق زميله (سلامة موسى) من منطلق غير منهجي كان يعني تقدمية في الفكر والاتجاه الأدبي

والنقدي.. أم أن ذلك يمثل نكسة ورجعة إلى ما هو أسوأ من فكر العصور الوسطى[19]؟؟

وقد تصدى الدكتور طه حسين ذات يوم لمثل هذه الاتجاهات النقدية غير المنهجية التي تحاصر رسالتها النقدية في إطار (أيديولوجي) أو إطار (شعوبي) فأبان لأصحابها أن الأدب العربي القديم - الذي يحترفون مهاجمته دائماً - إن حقاً وإن باطلاً - «هو أساس من أسس الثقافة الحديثة، وأنه ينبغي أن يظل غذاء لعقول الشباب، لأن فيه كنوزاً قيِّمة تصلح غذاء لعقولهم»، و«لولا القديم ما كان الحديث، وإن بين أدباء الأوروبيين الآن لقوماً غير قليلين يحسنون من آداب القدماء، ما لم يكن يحسنه القدماء أنفسهم، ويعكفون على درس الأدب القديم أكثر مما كان يعكف كثير من القدماء، ويؤمنون بأن اليوم الذي تنقطع فيه الصلة بين حديث أدبهم وقديمه، هو اليوم الذي يقضي فيه الموت على أدبهم، ويحال فيه بينهم وبين كل إنتاج»[20].

إن بعض هؤلاء النقاد - غير المنهجيين - يتسرع في تعميم الأحكام، مدفوعاً في ذلك بتعصب (أيديولوجي) أو نزعة (شعوبية) فيصدر أحكاماً عامة تدين جيلاً من الأجيال، أو عصراً من العصور، أو جنساً من الأجناس الأدبية، دون اعتماد على وثائق ونصوص، ودون مراعاة لأصول منهج البحث العلمي - كما أشرنا سابقاً - ومن ثم.. فنحن لا نوافق أحد النقاد الشعراء - كأدونيس - مثلاً - حين يقع في مزالق هذه الأحكام التعميمية غير المنهجية فيقول[21]:

«الماضي الثقافي لا نلتمسه في (أحمد شوقي) و(الغزالي) وأمثالهما.. وإنما نلتمسه في (امرئ القيس) و(أبي نواس).. ولماذا «لا يُلتمس هذا الماضي الثقافي أيضاً في تأملات «الإمام الغزالي» صاحب «تهافت الفلاسفة».. و«أحمد شوقي» أيضاً.. وفي كل الإضافات الثقافية الخصبة في تاريخنا الأدبي والثقافي؟ أليست مقولة

«أدونيس» هذه تمثل لوناً من الحجر - غير الصحي - على الذاكرة الإبداعية للإنسان العربي؟؟

إن هذا المنهج المذهبي التعسفي، في موقف بعض النقاد الحداثيين من التراث هو الذي يتعارض مع حرية الفكر والإبداع، ومن العجيب أن بعض هؤلاء النقاد يبكون ويصرخون إذا ما توهموا أن أحداً مسَّ أو سيمسُّ حريتهم الفكرية، ولكنهم - للأسف يتعاملون أحياناً بمنطق ازدواجية المعايير مع مَنْ يعارضهم، فينادون بكسر رقبة بلاغة معينة - على النهج الذي رأيناه في مقدمة ديوان «بلوتولاند وقصائد أخرى» للدكتور لويس عوض، أو بمنهج القطيعة، والنفي والاستبعاد للأدب العربي القديم، أو الفكر الإسلامي، على النهج الذي رأيناه في نقد «سلامة موسى» - كما أوضحنا سابقاً -...!

ونحن.. من جانبنا.. لا نرحب في ردِّنا عليهم، إلا بحوار القيم والمبادئ، وعناق الفكرة للفكرة، ومناجاة الإبداع للإبداع، وندعو إلى الحوار المتعاطف المتحاب.. من جديد.. مع هؤلاء النقاد الذين أعلنوا الحرب على بلاغة واحدة في العالم، هي: البلاغة العربية، ونادوا بقطع رقبتها فقط، بينما رحَّبوا بكل بلاغات العالم، وبينما كان تراثنا العربي والإسلامي.. دائماً ينادي بوجوب أن تتعانق كل بلاغات العالم، فيقدّم (الجاحظ) في كتابه «البيان والتبين» تعريفاً للبلاغة عند الفرس، وعند اليونان، وعند الهند[22]، ويقدم (ابن رشد) كتاب «فن الشعر» لأرسطو إلى الفكر الأوروبي، الذي كان لا يعرف عنه شيئاً في العصور الوسطى..!

وقد أوضح الدكتور محمد غنيمي هلال مدى تأثير العرب في الحياة العاطفية الأوروبية، كما أشار إلى فضلهم في توجيه أنظار الأوروبيين في عصر النهضة إلى الآداب القديمة من يونانية ولاتينية، حيث يقول: «وكان للعرب فضل توجيه الأنظار إلى قيمة النصوص

اليونانية، بما قاموا به من ترجمات الفلاسفة اليونان، وبخاصة (أرسطو) فحاول رجال النهضة، الرجوع إلى تلك النصوص في لغاتها الأصلية، ثم أخذوا في طبع النصوص اليونانية وترجمتها والتعليق عليها»[23].

وفي هذا الاتجاه الحضاري التقدمي المنفتح على كل حدائق الضوء في هذا العالم، يرى أحد النقاد العرب المعاصرين أنَّ قصص الغزل العذري التراثي، كان له أثره الكبير في الأدب الأوروبي، وفي ذلك يقول هذا الناقد في كتابه «الأدب ومذاهبه من الكلاسيكية الإغريقية إلى الواقعية الاشتراكية»: «إن الأدب العربي القديم قد تضمَّن من الأنواع الأدبية نوعين لهما اليوم شأن عظيم في عالم الأدب الحديث، وهما: الشعر العاطفي الإنساني، والقصة الواقعية»[24]. ثم يقول أيضاً: «اعترف الثقات من مؤرخي الأدب الأوروبيين، بأن العرب القدامى هم الذين ابتدعوا هذين اللونين من الأدب، وقد استشهدنا على صحة ذلك بأقوال عدد كبير منهم في كتابنا «رحلة الأدب العربي إلى أوروبا».

ويورد بعد ذلك رأياً لمستشرق فرنسي في الشعر العربي، يقول فيه: «ظهر في فرنسا خلال القرن الثاني عشر تقليد أدبي جديد، لم تعرفه أوروبا من قبل، وهو: الشعر العاطفي الإنساني، وقد تلقفه الشعراء (البروفانسيون) من الشعراء العرب، ويقول «رينان»: «امتلأت أوروبا بقصص لا حصر لها جاء بها الصليبيون من الشرق العربي إثر عودتهم إلى بلادهم» ويقول آخر: «إذا كانت أوروبا مدينة بديانتها للمسيح، فهي مدينة بقصصها للعرب..!»[25].

هكذا.. كان الحوار الحضاري.. مع قيم الفن والجمال.. والأدب والنقد، كما تجلى في المواقف الإشراقية لتراثنا العربي، وهذا ما نأمل أن يعود نقدنا العربي المعاصر إليه، بعيداً عن منهج النفي والاستبعاد

والاستئصال، ومنهج «الآخرون هم الجحيم»... ومعذرة للفيلسوف الوجودي الفرنسي (جان بول سارتر) صاحب هذه المقولة «الآخرون هم الجحيم» في مسرحيته «جلسة سرية»[26].

استمرارية المنهج التغريبي للنقد الحداثي:

ولقد يظن بعض المثقفين، أن الآثار التغريبية لمقولات الحداثة، في مجال الشعر والأدب، قد هدأت ريحها، وخمدت نارها، وامَّحت مخاطرها، ولكن هذا تصور مبالغ في التفاؤل، ذلك لأن هذه المقولات، ماتزال تحدث في عالمنا العربي ما يقرب من الزلزال وتوابعه، وتوابع الزلزال الحداثي ماتزال تعمل عملها، في حياتنا الفكرية والروحية والأدبية، ذلك لأن قضية «الحداثة» ليست مجرد قضية ترتبط بالتجديد في الأدب والفن، وشعر التفعيلة، وقصيدة النثر، وما بعد قصيدة النثر، إنها أبعد من ذلك بكثير وكثير، إنها محاولة لخلق عالم تغريبي جديد في عالمنا العربي وإبداع مجتمع تدميري جديد؛ إنها أشبه «بتوليفة» حضارية غربية، لا تؤمن بما سبقها من رؤى حضارية، أو رؤى فكرية، أو فنية، أو عقائدية، وفي إطارها تلتقي المتناقضات، ففيها - كما يقول الأستاذ محمود العالم - في مقال له بمجلة «إبداع» تعبير عن مذاهب ونظريات فكرية مختلفة مثل: «الديكارتية» و«البروتستانتية» وحركة التنوير في القرن الثامن عشر و«الماركسية» و«الفرويدية» و«النيتشوية» و«الداروينية» و«الوجودية» و«البنيوية» يقول الدكتور وليد قصَّاب[27]:- في دراسة له عن «الحداثة الغربية»:

«إن الضابط للجدة الحداثية والمعاصرة، والأشكال الفنية المبتكرة - حتى تحمل صفة «الحداثة» أن تنطلق من تصورات فكرية معينة، وأن تصدر عن رؤية خاصة، لا تقبل الحداثة بديلاً عنها..!

وتقول (خالدة سعيد):

«الحداثة أكبر من التجديد، وإن كان التجديد مظهراً من مظاهر الحداثة، لكنه لا يشير إلى الحداثة دائماً، ولا يكون الجديد حديثاً - بالمعنى الذي استقر للحداثة - إلا إذا كان يطرح القضايا الأساسية للحداثة، ويتمحور حول المفصل الصراعي الفكري للحداثة، فالحداثة ثورة فكرية، وليست مجرد مسألة تتصل بالوزن والقافية، أو بقصيدة النثر، أو نظام السرد، أو البطل، أو إطار الحدث، أو تثوير الشكل المسرحي، وما إلى ذلك من تفصيلات، لأن هذه الجوانب الجزئية تكتسب دلالتها من الموقف العام، وهي تجسيد لهذا الموقف»[28].

إن المنهج التغريبي في رؤية بعض نقادنا المعاصرين، قد وصل به التطرف - أحياناً - إلى درجة أن ناقداً وشاعراً حداثياً شهيراً، ألا وهو «أدونيس» - أحد منظري قصيدة النثر - قد ضاق بهذا المنهج التغريبي فقال: «إن كثيراً من محاولات قصيدة النثر العربية، واقع تحت الهيمنة المعيارية لتجارب سابقة، ولاسيما تجارب قصيدة النثر الفرنسية، ومثل هذه التجارب لا يمكن أن تقدم للنص العربي ومعياريته، فهو لا يقدر أن يستمدها إلا من خصوصيته اللغوية ذاتها».

ثم يصرح: «أنه تجاوز قصيدة النثر، إلى لون شعري، جديد، يسميه هو «ملحمية الكتابة» وفي ذلك يقول[29]:

«في مجموعتي الشعرية «كتاب التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل» بدأت في محاولتي تجاوز «قصيدة النثر»، إلى كتابة نثر آخر، هذا النثر الآخر مزيج. شكل من الأفق الكلامي المتحرك، يتسع لاحتضان عناصر كثيرة من النصوص الأخرى التي تكتبها الأشياء في العالم، أو تكتبها الكلمات في التاريخ، إنه بتعبير آخر:

خروج من «قصيدة النثر» إلى «ملحمية الكتابة» وقد تمثل هذا الخروج بنحو أخص في «مفرد بصيغة الجمع»[30].

ثم يحاول «أدونيس» إلقاء الضوء على هذا الجنس الأدبي الجديد الذي يعتريه كثير من الغموض، فيقول: «وأرى أن لهذه الكتابة أصولاً في التراث الشعري العربي، بينها - تمثيلاً لا حصراً - «الإشارات الإلهية» - لأبي حيان التوحيدي -».

هذا ما قاله (أدونيس) في مقدمته التي قدم بها لأعماله الشعرية الكاملة[31] - ثم.. إن ربط المواقف الريادية في الشعر العربي المعاصر، بقصيدة النثر فقط، أمر فيه نظر! وآمل ألا يدفعنا الحماس لما نحب ونهوى، إلى شطط المبالغة التي تضفي ظلالها على ما نحب.. فحتى (أدونيس) نفسه، وهو أحد المنظرين لقصيدة النثر المعاصرة، لا يزعم أن إبداعه منحصر فقط في قصيدة النثر، بل نراه يدافع عن انتماء إبداعه - أحياناً - إلى القصيدة الموزونة، ولنعتمد مرة أخرى على ما يقوله هو بنفسه، يقول (أدونيس)[32]:

«حين نشرت قصيدة «هذا هو اسمي» «ظن بعضهم، وبينهم نقاد وشعراء، أنها نثر، ولعل ذلك عائد إلى أنهم لم يروا فيها الشكل المألوف المشطَّر لقصيدة ما سمي «بالشعر الحر» أو «شعر التفعيلة».

ينبغي الإشارة هنا إلى أن القصيدة موزونة بكاملها، لكنها «مدورة»، لهذا يجب أن تقرأ محركة ودون وقف، إلا حيث الوقف الذي تفرضه القافية».

المصادر الفكرية والفنية لشعراء الحداثة ونقادها:

وحين نتأمل المصادر الفكرية والفنية لشعراء الحداثة ونقادها، سنجد أنها مصادر غربية مستمدة من الفكر الغربي والحضارة الغربية -

فلا جديد إذن - في تيار الحداثة، وإبداعاتها، لأنهما معاً يقبسان من نار غربية، ويتعبدان معاً في محاريب الحضارة الغربية، وفي ذلك يقول (محمد جمال باروت) في مقال له بمجلة «الناقد»[33]:

«تشكل الخطابات القومية والليبرالية والماركسية، المصادر الأيديولوجية التي صبغت الحداثة» كما يشير (رمضان البسطويسي) في دراسته عن «قضايا وشهادات الحداثة» إلى أن معظم الكتابات حول الحداثة العربية تعود إلى نفس الإطار المرجعي من الكتابات في الحضارة الغربية في تحليلها اللغوي والفكري.. ولم يكن عجيباً بعد ذلك، أن يدعو (أدونيس) إلي التوحيد بين (الحلاّج) و(لينين).. وأن يرى أحد الشعراء اللبنانيين، أن فرنسا تعتبر (فرن) الخبز الثقافي للعالم بل.. وقلب العالم أيضاً...!

ومن ثم.. يلاحظ الشاعر (محمد شمس الدين) في تقديمه لأحد الكتب التي تناولت قضية «الحداثة»[34]: ظاهرة التداخل النصي الضاغط للشعر والنقد الأجنبيين: الفرنسي والإنكليزي على نصوص الشعراء والنقاد اللبنانيين، والوصول بهذا التأثر أحياناً إلى حد المماثلة الببغائية، والتقليد الخائب (في مجال «قصيدة النثر - على سبيل المثال - (هذا ما قاله الشاعر الناقد (محمد شمس الدين في تقديمه لهذا الكتاب) ولم يكن عجيباً بعد ذلك أيضاً، أن نرى المفكر الإسلامي الفرنسي (وجيه جارودي) في نقده للحداثة بالمفهوم الغربي، يعتبر هذه الحداثة، أرعن الشعارات الانتحارية[35]...!

وعلى الرغم من هذه الشهادات الفكرية الواضحة، والوثائق الاستدلالية الدامغة، فإن المزاعم التغريبية لمقولات الحداثة، لم تلذ بعد بالصمت والانطواء، فماتزال تطل برأسها بين الحين والحين، في مجالات الأدب والفكر والثقافة؛ ذلك لأن قضايا الفكر المصيرية التي يكمن

وراءها أكثر من إعصار تغريبي، لا يمكن أن تستسلم بسهولة، إنها قد تتبدل قناعاً بقناع، وتتنكر من جديد، في قناع «بهلواني» جديد، ولنا أن نتساءل:

هل انتهت قضية الصراع بين الجديد والقديم في مجال الشعر القديم، بانتهاء عصر (أبي تمام، والبحتري) - مع أنه كان بمثابة حوار حضاري - لا صراع حضاري - في مجمله ثم تحول إلى صراع شعوبي على يد (بشار) و(أبي نواس) في تيارهما الهجائي ضد العرب، والمفضل للفرس على العرب؟ ترى.. أماتزال توابع هذا الزلزال (الشعوبي) ماثلة - إلى حد ما - في موقف بعض نقادنا من أمثال «سلامة موسى» والدكتور لويس عوض وغيرهما - على النحو الذي أشرنا إليه سابقاً؟؟

أمايزال هذا التيار التغريبي يحاول أن يعصف بأصالتنا الفكرية، ورؤيتنا النقدية النابعة من جذورنا العربية، حتى نفكر - يوما ما - في تقديم نظرية نقدية عربية - لقد صرخ ذات يوم أحد نقادنا المعاصرين المعروفين وهو الدكتور حمدي السَّكُّوت، إذ قال - غاضباً - في حديث له مع أحد محرري الصفحات الأدبية، بإحدى الجرائد اليومية: «للأسف.. أدبنا مستورد.. ولا توجد لنا نظرية نقدية عربية، يمكن أن نسهم بها في ركب التطور والحضارة.. نعم.. لأن الأدب الذي يكتبه أدباؤنا.. أدب مستورد، ومقاييسه النقدية - بالتالي - مستوردة، فكيف ننتظر - إذن - نظرية عربية نقدية؟»[36].

إن الفكر الشعوبي لم ينته بانتهاء عصر (بشَّار) و(أبي نواس).. فمايزال هذا الفكر الشعوبي التغريبي يطل على عصرنا هذا.. بألف رأس ورأس، من خلال الحملات التغريبية في ثقافتنا وفنوننا. ومايزال هذا الفكر التغريبي يطل - مثلاً - من خلال الدعوة إلى استبدال الحرف «اللاتيني» بالحرف العربي، واستبدال العامية

بالفصحى، وتضاؤل شأن اللغة العربية في أجهزة أعلامنا، وفي بعض مدارس اللغات، ثم.. وهيمنة الخواء الصاخب الراقص.. على بعض أغانينا العربية، وبروز طابع الإثارة الجنسية الهابطة المفتعلة.. في البناء الدرامي للرواية والمسرحية - أحياناً - على اعتبار ذلك من أهم الإنجازات الفنية للحداثة المعاصرة.. ولعل أحدث هذه المآسي التغريبية، تغريب مؤسساتنا الاقتصادية، ومحلاتنا التجارية، باختيار أسماء وعناوين أوروبية لهذه المؤسسات والمحلات(37)..

خاتمة:

وأخيراً.. فإن هذه الدراسة تستهدف - في المقام الأول - دراسة العوامل الخفية في أزمة الشعر والنقد العربيين المعاصرين - ولعل من أخطرها: تلك المداخلات التغريبية العلمية والفلسفية التي تنطوي عليها بعض الاتجاهات السائدة الآن، كالبنيوية، والتفكيكية، وغيرهما من الاتجاهات المعاصرة التي تحاول (علمنة) النقد الأدبي(38)، بل وعلمنة الشعر أيضاً، وانتحال النموذج الغربي في الأدب والنقد، أو تغريب النموذج الأدبي العربي تغريباً مشوهاً، متأثرين في ذلك - إلى حد ما - بمقولة «عولمة الثقافة المعاصرة».. إنَّ بعض تطبيقات هذه المذاهب حوَّلت نقد الشعر إلى مثلثات، ومربعات، ودوائر ومكعبات، وحولت شاعراً جاهلياً، كامرئ القيس، إلى شاعر شبقي(39)، واخترع أحد النقاد العرب «بنيوية» خاصة به(40)، ونادى بعضهم بموت المؤلف، ولانهائية المعنى، و«أن كل تفسير للمعنى هو إساءة للمعنى»(41).

نعم.. علينا.. أن نراجع بعض ما أقحمته حداثة بعض الحداثيين المعاصرين، من عدم اعترافهم بشاعرية شاعر تراثي كبير (كشوقي) الذي بويع أميراً للشعراء في فترة (الثلاثينات) وعدم اعترافهم أيضاً

بمفكر كبير كالإمام الغزالي، واعترافهم فقط بامرئ القيس و(لينين) وأن الخبز الثقافي للعالم العربي كله ينبغي أن يكون مخبوزاً في «فرن» الثقافة الفرنسية - كما أوضحنا سابقاً -.. إن هذه الحداثة المتطرفة التي لا تقوم على دعائم منهجية، لا تعترف مطلقاً بالتراث، وترى أن أي تأثر به، أو استيحاء له، هو: إيغال بعيد المدى في المرجعية الفكرية للرجعية المتخلفة، كما تستمد هذه الحداثة المتطرفة مرجعيتها الفلسفية من مزيج متناقض من الماركسية والوجودية والداروينية و«النيتشوية»..

آمل أن تكون وسيلتنا للتصدي لهذه المزاعم الحوار الذي يلتقي بالحوار، والمنهج الذي يلتقي بالمنهج.. هل أقول لهؤلاء الإخوة المتطرفين في حداثتهم، إن الأسس التي قام عليها موقفكم من حدائق الضوء في التراث العربي، هي أسس مستعارة، إن هذه الأسس قد نادى بها قبلكم نقاد غربيون، يرون أن على الشاعر المعاصر أن يدمر نظام الواقع، والأنظمة المنطقية والانفعالية المألوفة، ويعلن القطيعة مع التراث الإنساني والمسيحي[42]، وينمي إحساسه بالتوحد والتميز. عليه أن يمضي أيامه. في حفر قبره وحيداً..! كما يرى هؤلاء النقاد الغربيون، أن الشعراء المعاصرين لا يتحدثون لأحد، بل يتحدثون لأنفسهم فقط، ونتيجة لذلك نجد أن الشعور بالعزلة والتوحد في العالم، من خصائص الشعر المعاصر، والجماهير في رأي أنصار ذلك الاتجاه عرض زائل لا قيمة له، وليس أمام الفنان في مجتمعه إلا أن يقضي حياته الوحيدة في نحت قبره[43]..!

وقد يكون من المناسب أن أختتم هذه الدراسة.. بذلك التساؤل الذي أثاره أحد نقادنا المعاصرين في نقده للرؤى النقدية من البنيوية إلى التفكيكية.. لقد تساءل ذلك الناقد:

«تُرى.. أي حداثة نعني؟ هل هي حداثة الشك الشامل، وغياب المركز المرجعي، واللعب الحر للعلامة (اللغة)، ولانهائية الدلالة، ولا شيء ثابت، ولا شيء مقدس؟

والإجابة التي تخلص إليها الدراسة واضحة: نحن فعلاً بحاجة إلى حداثة حقيقية تهز الجمود، وتدمر التخلف، وتحقق الاستنارة، لكنها يجب أن تكون حداثتنا نحن.. وليست نسخة شائهة من الحداثة الغربية!»(44).

وفي البدء.. كانت الكلمة.. وفي البدء.. أيضاً.. كان الحوار...!

هوامش البحث

1) انظر: مقالاً بعنوان «حقائق غائبة في أزمة النقد المعاصر» للدكتور سعد دعيبس - بصفحة «المساء الأدبي - جريدة المساء»، بتاريخ الاثنين 16 من سبتمبر 2002م.

2) مناهج البحث العلمي، للدكتور عبدالرحمن بدوي، طبعة القاهرة، 1962، ص 4.

3) انظر: كتاب «منهج البحث العلمي عند العرب» للدكتور جلال محمد موسى، ص 31.

4) انظر: المرجع السابق، ص 32 وما بعدها.

5) انظر: كتاب «منهج جديد في الدراسات الإنسانية - محاولة فلسفية -» تأليف: هـ.ب ريكمان H.P. Eickman، ترجمة: الدكتورين علي عبدالمعطي محمد، ومحمد علي محمد، الطبعة الأولى، 1979، مكتبة ماوي، بيروت.

6) المنطق الوضعي، دكتور زكي نجيب محمود، ج 2، ص 4.

7) انظر في هذه القضية: دفاع الناقد المؤرخ: أحمد حسن الزيات، في كتابه «تاريخ الأدب العربي»، ص 401 وما بعدها.

8) الشعر والشعراء، لابن قتيبة، تحقيق الأستاذ أحمد محمد شاكر، ج 1، ص 62.

9) المرجع السابق، المكان نفسه.

10) انظر: «قراءة جديدة في الشعر العربي الحديث»، دكتور سعد دعبيس، ص 10 وما بعدها.

11) انظر: الموازنة بين الطائيين - للآمدي، ص 395.

12) أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين، ص 103.

13) المدخل إلى النقد الأدبي الحديث، للدكتور محمد غنيمي هلال، ص 259.

14) انظر: الوساطة بين المتنبي وخصومه، ص 62.

15) المدخل إلى النقد الأدبي الحديث، ص 260.

16) انظر: الموشح، للمرزباني، ص 62، 65.

17) انظر: مقدمة ديوان «بلوتولاند وقصائد أخرى» للدكتور لويس عوض، ص 12، 36.

18) انظر: دراسة بعنوان «الفكر الإسلامي الحديث وصلته بالاستعمار الغربي»، للدكتور محمد البهي، ص 19 من العدد الثاني عشر من مجلة «الثقافة العربية الليبية».

19) انظر: المعارك الفكرية والأدبية العنيفة التي دارت بينه وبين: الدكتور طه حسين وتوفيق الحكيم، والعقاد في كتاب «المعارك الأدبية» لأنور الجندي، ص 619-624.

20) حديث الأربعاء، للدكتور طه حسين، ج 1، ص 13.

21) انظر: بحثاً بعنوان «الحداثة الغربية: مفهومها وحقيقتها»، للدكتور وليد قصَّاب، ص 193 وما بعدها (مجلة الدراسات الإسلامية والعربية)، العدد السادس 1414هـ، 1993م، دولة الإمارات العربية المتحدة.

22) انظر: البيان والتبيين، ج 1، ص 79، وج 3، ص 14 وما بعدها، تحقيق وشرح عبدالسلام هارون، الطبعة الخامسة، 1985م.

23) الأدب المقارن، ص 30، ط 3.

24) الأدب ومذاهبه من الكلاسيكية الإغريقية إلى الواقعية الاشتراكية، لمحمد مفيد الشوباشي، ص 27.

25) المرجع السابق، ص 29 وما بعدها.

26) انظر: كتاب «سارت: مفكر وإنساناً» ص 254 وما بعدها للدكتور مجاهد عبدالمنعم مجاهد وآخرين.

27) انظر: بحثاً بعنوان «الحداثة الغربية: مفهومها وحقيقتها»، للدكتور وليد قصَّاب (مجلة كلية الدراسات الإسلامية والعربية)، ص 193 وما بعدها، العدد السادس 1414هـ، 1993م، بدولة الإمارات العربية المتحدة.

28) انظر: مقدمة (أدونيس) لأعماله الشعرية الكاملة، المجلد الأول، ص 6، الصادر عام 1985، دار العودة، بيروت.

29) المرجع السابق، ص 7.

30) المرجع نفسه، ص 8.

31) المرجع نفسه، ص 8 وما بعدها.

32) المرجع نفسه، المكان نفسه.

33) المرجع نفسه، ص 7.

34) مجلة «الناقد»، عدد (نيسان)، 1989م.

35) انظر: المقدمة التي قدم بها الشاعر الناقد (محمد شمس الدين) لكتاب «الحداثة في النقد الأدبي المعاصر»، للدكتور عبدالمجيد زراقط.

36) انظر: كتابه «وعود الإسلام»: Promesses de L'Islam؛ وانظر: مقدمة المرجع السابق.

37) جريدة «الأخبار» اليومية القاهرية، الصفحة الأدبية، العدد الصادر بتاريخ 1981/4/1م.

38) انظر: مقالاً للسفير إبراهيم يسري، بجريدة الأهرام، بعنوان «دعوة إلى مؤتمر ثقافي قومي لإنقاذ هويتنا»، الأهرام، 26 من فبراير 1999م.

39) قامت «البنيوية» على نظرية تحاول «علمنة النقد الأدبي» ولذلك اختارت النموذج اللغوي ليكون أساساً لنظريتها في النقد الأدبي، ولم تنجح نظرية علمية اللغة التي قامت عليها «البنيوية» في إضاءة النص الأدبي؛ لأن النموذج اللغوي لا ينطبق بالضرورة على الأنساق غير اللغوية، كالأنساق الأدبية (انظر كتاب «المرايا المحدَّبة - من البنيوية إلى التفكيكية -» للدكتور عبدالعزيز حمودة، ص 9 وما بعدها.

40) انظر: نموذجاً لطلاسم تلك المكعبات والمثلثات والدوائر، في مقاربة الناقد (كمال أبو ديب) لمعلقة (امرئ القيس) والتي يسميها «القصيدة الشبقية» Eros Poem، ص 44 من المرجع السابق، وما بعدها.

41) انظر: كتاب «نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي»، للدكتور كمال أبو ديب، وقد رأى الشاعر الناقد الدكتور عبدالعزيز المعالج، أن هذا الكتاب قد بدأ الخطوة الأولى في تأسيس بنيوية عربية وأنه سيُغري الآخرين من العرب بإقامة ألسنية عربية (انظر أيضاً: دراسة بعنوان «الشعراء النقاد: تأملات في التجربة النقدية عند صلاح عبدالصبور، أدونيس، كمال أبو ديب، مجلة فصول، المجلد التاسع، العددان الثالث والرابع (فبراير 1991م)؛ وانظر أيضاً: كتاب «المرايا المحدبة»، ص 17، ص 44 وما بعدها).

42) ينادي «التفكيكيون» بإلغاء المعنى، وبأن كل قراءة للنص هي: إساءة قراءة: All reading are misreading وكل تفسير إساءة تفسير. (انظر: المرجع السابق، ص 22-23 وما بعدها).

43) انظر: ثورة الشعر الحديث من بودلير إلى العصر الحاضر، ج 1، ص 12، 32، 163 للدكتور عبدالغفار مكاوي.

44) المرجع السابق، ص 184.

45) المرايا المحدبة، من البنيوية إلى التفكيكية، للدكتور عبدالعزيز حمودة، ص 11.

❀❀❀

أبو نواس ... الزاهد!

محمد عبدالعزيز الموافي

قد يشعر القارئ بشيء من الدهش عند قراءة هذا العنوان، فيظنه يخص شاعراً آخر غير أبي نواس. ولهذا الشعور ما يبرره من تلك الصورة الشائعة الشائهة للشاعر، والتي دعت نقاداً كباراً - كالعقاد وطه حسين والنويهي - إلى البحث المضني، كي يجدوا تعليلاً لما يروى عنه. فما كان منهم إلا أن ألحقوه بأصحاب الأمراض - العاهات - النفسية الشاذة تارة، أو تعقبوا نسبه بالشك والتجريح تارة أخرى. مع أن افتراض أننا أمام موهبة شعرية نادرة، وعبقرية ثقافية متعمقة - يمكن أن يحثنا على إعادة النظر فيما نسب إليها - على فرض صحته - وتقييمه تقييماً يتفق وضخامة هذه الشخصية في تراثنا. أغلب الظن أننا - والحالة هذه - سنصل إلى نتائج تخالف، إلى حد ما، ما شاع من مسلمات!

أليس من الأولى أن نتعاطف مع تلك العبقرية، ونتمثل ظروفها، ونغوص في أعماقها؟! فلربما أدى ذلك إلى إخراجها من وسط أصحاب العاهات النفسية، ومجهولي الأب المنبوذين! إن نظرة كهذه يمكن أن تحول الشذوذ الذي لحق بأبي نواس، والمجون الذي التصق به على أيدي الرواة - إلى نوع من الانشطار أدى إلى تمزق خطير، عانى منه أشد المعاناة وهو يشاهد - حسيراً - عمق الهوة بين المثال الذي ينشده والواقع الأليم الذي يتجرعه.! فانطلق في جموح حاد، ثائراً على نفسه المهادنة المستكينة، ومنتقماً من مجتمعه، في وقت معاً!

وهذا التمهيد الضروري لما نحن بصدده، حقيق بدراسة مستقلة تعيد النظر في كثير من المسلّمات!

إن زهد أبي نواس لم يكن نزوة طارئة، أو إذعاناً يائساً يتجرعه بعض البشر عندما تتقدم بهم السن، فيضطرون إلى «التصالح» مع الزمن! بل كان هذا الزهد ثمرة طبيعية تقدمتها إرهاصات عديدة، تمثلت في وقوف تلك العبقرية الشعرية وقفات طويلة أمام قضية الفناء، أضنتها خلالها الحيرة، وشملها العذاب!

فهو يقف وقفة متفردة أمام المصير الإنساني، فينفذ ببصيرته الثاقبة إلى أعماق غائرة، تتدابر مع النظرة العابرة، كما أنها - أيضاً - تغري بتجاوز تلك النظرة إلى رؤية شعرية بديعة:

ألا تأتي القبورَ صباح يوم فتستمع ما تُخبِّركَ القبورُ؟!
فإن سكونَها حركٌ تنادى كأن بطونَ غائبها ظهوره!

القبور هنا في صمتها ناطقة، وأعماقها تمور بحياة صاخبة، تكاد تتبادل الموقع مع حياتنا التي نعيشها على سطح الأرض. فصار «وادي الردى» هو «عالم الموتى» الذي يضج بحيوات لا ندرك كنهها! وعلى نفسه فالموت لدى أبي نواس ليس فناء مطلقاً، وإنما هو مرحلة في رحلة الإنسان إلى الآخرة. ولعل تلك النظرة تدعو إلى تمحيص كثير مما نسب إليه متعلقاً بالقبر والبعث تمحيصاً دقيقاً..

وعلى امتداد حياته، ظل أبو نواس مهموماً بقضية المصير، متأملاً إياها تأملاً طريفاً، نلمح خلاله امتزاج الموت بالحياة امتزاجاً لا انفصام له؛ فالإنسان يعيش حياته ظاهراً، لكنه يموت حقيقة! فهو - إذن - يعيش موته! كما تمثله صورة الشاعر البديعة التي يتحول فيها الجسم البشري إلى كون عجيب يعانق فيه الموت الحياة، فتصبح بعض أجزائه ميتة، ويصير البعض الآخر لها قبوراً!:

أراني مع الأحياء حيّاً، وأكثري ... على الدهر ميْتٌ، قد تخرَّمه الدهرُ
فما لم يمتْ مني بما مات ناهضٌ ... فبعضي لبعضي، دُون قبر البلى، قبْرُ!

لهذا لم يكن غريباً - عقب هذين البيتين - أن يجهر الشاعر خاشعاً آيباً تائباً:

أيارَبِّ قد أحسنتَ عوداً وبدأةً ... إليّ؛ فلم ينهضْ بإحسانك الشكرُ
فمن كان ذا عذرٍ لديك ومُحجةٍ ... فعذري: إقراري بأن ليس لي عذرُ

كما كان من المتوقع أن يستمر في عزف تلك الضراعات المتبتلة، التي تمس شغاف القلوب، وتكاد تتحول إلى أنشودة دينية عذبة:

إلهنا ما أعْدلكْ ... مليكَ كلِّ من ملكْ
لبيك قد لبَّيتُ لكْ ... لبيك إن الحمد لكْ
ما خاب عبدٌ أمَّلكْ ... أنت له حيث سلكْ
لولاك يارب هلكْ

وأمام طرافة ظاهرة الزهد في شعر أبي نواس وغرابتها - كانت محاولات تفنيدها أو التشكيك فيها. فقيل بأن هذا الشعر نحله الزهاد أبا نواس حثّاً على العظة والاعتبار، وترغيباً في طريقهم، وتنفيراً من المجون الذي شاع في عصرهم. فكأنهم يدعون تصنيعهم إلي تأمل حال هذا الفاسق الذي كان سادراً في غيه، ثم عضّ أصابع الندم على ما فرَّط في حق الله، فاستغفر ربه وفرَّ راجعاً وأناب[1]!

وهذا اتهام من السهل القول به، لكن إثباته سنداً ومتناً - بلغة المحدِّثين - شيء عسير! وهؤلاء الذين يوجه إليهم هذا الاتهام نفر تسامى سلوكهم عما يسود المجتمع من انحراف. وألزموا أنفسهم بما يفوق سلوك المسلمين العاديين. فمن الصعب تصور ارتكابهم لمثل تلك

الآثام من أجل نشر مذهبهم؛ فضلاً عن أن شعر أبي نواس الزهدي وثيق الصلة بشعره في غيره من الفنون، وتتضح فيه بصمات الشاعر، ومنهجه في الأداء الفني.

كذلك قيل إن أبا العتاهية أولى بنسبة كثير من هذا الشعر إليه؛ لأن كل من ألِفَ الأنغام التي وقّعها أبو العتاهية في شعره، يحس نفسه في زهديات أبي نواس؛ لأن مدارها على معان طالما رددها أبو العتاهية. كما يبرز فيها طابع الأداء الشعري الخاص به[2]. ويبدو أن هذا الحكم في التشابه قد يصدق في النماذج المبكرة لأبي نواس في هذا المجال؛ حيث غلب عليها هذا «الزهد الجماعي». وظهر فيها أثر أبي العتاهية، هذا العلم الضخم الذي انقطع لهذا الفن، أو كاد؛ ولكن ما إن بدأ أبو نواس، وجرب مرة بعد أخرى، حتى لانَ له هذا الفن وبرع فيه، ووقَّع أنغاماً طريفة من «الزهد الفردي» تجاوز بها أبا العتاهية. فوقف مثلاً أمام الموت وقفة بديعة متنوعة جعله فيها اختصاراً للحياة تارة، وتتويجاً لها تارة أخرى، وخلاصاً من موبقاتها تارة ثالثة، وأخيراً قد يراه إصراراً دائباً على محوها:

ما ارتدَّ طرف امرئٍ بلذته ... إلا وشيءٌ يموت في جسده!

إنه «ينقح» أداءه الذي بدأ به، وشابه فيه أبا العتاهية حين قال: «والموت في زند عيشك قادح!» وقد استمر في هذا التنقيح حتى رسخت قدمه في هذا رسوخاً أدى ببعض المتحمسين له أن يجعلوه المقدَّم في فن الزهد. لكنه رد عليهم رداً يحفظ به مكانة أبي العتاهية، كما لا يغمط نفسه حقها، فقال: «أما والشيخ حي فلا!».

إن زهد أبي نواس حقيقة واقعة في حياته، وتصويره له تصوير متفرد. وهذا ما تجسده النماذج الشعرية العديدة، التي نكتفي منها بمثل قوله:

أيَا مَن ليس لي منه مجيرُ	بعفوك من عذابك أستجيرُ
أنا العبد المقرُّ بكلِّ ذنبٍ	وأنت السيدُ المولَى الغفورُ
فإن عذَّبتني فبسوء فعلي	وإن تغفر فأنت به جديرُ
أفر إليك منك وأين إلاَّ	إليك يفرُّ منك المستجيرُ

فتلك العبقرية الشعرية بحاجة إلى وقفة متأنية من أجل إعادة رسم صورتها بطريقة أقرب إلى الدقة. ونحن لا ننكر ما اقترفته من مجون، وما ارتكست فيه من عبث وشذوذ. وإن كنا نظن أن ذلك لم يكن بسبب «عُقد» أصابتها. بل كان نتيجة لأوضاع معينة سببت لها التمزق، وأشعلت لديها الصراع بين وضعها المهين وما ترى نفسها به جديرة! فأغرقت نفسها في الآثام حتى صرخت:

فإني شق شبِعتُ من المعاصِي ومن لذَّاتها، وشبِعْنَ مني!

على أية حال، فإن المجون إذا كان يشكل جانباً بارزاً من شخصية أبي نواس، فإن الزهد يشكل الجانب الآخر منها؛ ومن هذين الخطين المتباعدين المتقاربين - فهما وجهان لعملة واحدة - تتكامل تلك الشخصية العجيبة، وتتمازج عناصر هذه الذات الفريدة، التي أشرق عليها نور اليقين، بعد أن أرهقها ظلام الفسق والفجور.

الهوامش

1) زهديات أبي نواس: علي الزبيدي. مطبعة كوستاتوماس. القاهرة 1959. ص 25-26، 41-43.

2) في الشعر العباسي: د. عز الدين إسماعيل. دار المعارف. القاهرة 1980 ص 307-309.

❀❀❀

إشارات الشفوية
في النقد العربي
القديم

عبدالقادر علي باعيسى

في مضمون الكتابات والتآليف النقدية القديمة حتى اتساق عمود الشعر على يد المرزوقي نزوع واضح نحو التشديد على المسموع والاهتمام به، بما يعطي القارئ - في الأرجح - انطباعاً عاماً بأن النقد العربي - في مجمله - أخذ يؤسس مقولاته مستلهماً الطريقة الشفوية في القول[1].

هذه فرضية ابتدائية لا يمكن الجزم بها وإثباتها ما لم يتم رصدها ومتابعتها فالاهتمام بالقيم الجمالية والفنية المنطوقة لا المكتوبة يعني الاهتمام بشكل فني أكثر ذيوعاً وانتشاراً، وبالتالي أكثر انتظاماً واتساقاً وأميل - في إطاره العام - إلى التوجهات الجماعية منه إلى المكتوب ذي الميول الفردانية المشتتة بحيث يتسق الطرح الشعري الشفوي مع التوجهات النقدية الباحثة عن التحديدات والتشخيصات الواضحة، على الرغم من أن الشفوية لا تعني في كل الأحوال اتضاح القول وبساطة علاقاته الفنية والتركيبية، وإنما استراتيجيتها العامة وقد ارتبطت بمألوفات نطقية وتصورات ذهنية متعينة منحتها تلك الصفة التي غيبت كثيراً مما أفضت به العملية الإبداعية الشفوية نفسها من دقائق التصوير وفرادته مما نجده لدى عدد من الشعراء العرب قبل الإسلام، فإنتاجهم متفرد على الرغم من شفويته، وإنما إعادة بعض ما أنتجوه من قبل شعراء آخرين وتكراره أداء دفع بالعملية الشعرية إلى

عدد من الخصائص الشكلية الثابتة والصيغ التي يمكن رصدها وإبرازها كما فعل جيمس مونرو[2].

أي أن ثمة فرقاً بين الإنتاج الشفوي الشعري وبين الأداء الشفوي الشعري، فما أنتجه امرؤ القيس مثلاً أصيل متفرد على الرغم من كونه شفوياً، غير أن ما كرره عن سابقيه أو ما قاله الآخرون بعده على غرار شعره فكرروا صياغاته نفسها أو كادوا هو أداء شفوي، كقول زهير بن أبي سلمى:

تبصر خليلي هل ترى من ظعائن تحملن بالعلياء من فوق جرثم[3]

محتذياً قول امرئ القيس:

تبصر خليلي هل ترى من ظعائن سوالك نقباً بين حزمي شعبعب[4]

غير أنه قد يوجد في شعر امرئ القيس - وهو مايزال مثلاً يضرب - تكرار لصياغات من أقواله نفسها مثلاً:

وقد أغتدي والطير في وكناتها بمنجرد قيد الأوابد هيكل

له أيطلا ظبي وساقا نعامة وإرخاء سرحان وتقريب تتفل[5]

وقد أغتدي والطير في وكناتها وماء الندى يجري على كل مذنب

بمنجرد قيد الأوابد لاحه طراد الهوادي كل شأو مغرب

له أيطلا ظبي وساقا نعامة وصهوة عير قائم فوق مرقب[6]

ففي هذه الحالة يبدو واضحاً أنه قد تفوق الأداء على الإنتاج، أو غلبت طريقة الإفضاء المعروفة شكلاً من الإفضاء لم تتح له الفرصة الظهور، ذلك أن الأداء الشفوي بما يتمتع به من ظهور فيزيائي

محسوس (النطق) فضلاً عن ارتباطه بحركات توقيعية إنشادية وغنائية يمنحه قوة حضور لا يمكن سلبها أو تفادي جاذبيتها إزاء اجتهادات شفوية شعرية تحاول إخراج نفسها إلى حيز الفعل والحضور في شكل مستجد.

إن اعتماد القالب الصيغي(*) نفسه كاملاً بدلالته يعد أداء بخلاف تكرار تركيبه حسب بحثاً عن دلالة جديدة، ففي هذه الحالة تتوجد رؤية جديدة، أي يتجاوز التركيب إطاره النحوي إلى إطار بلاغي فني، كما في قول عبيد بن الأبرص وقد كان أول من قابله المنذر بن ماء السماء في يوم نحسه فقرر قتله:

أقفر من أهله عبيد(7)

متكئاً على قوله من قصيدته المشهورة «أقفر من أهله ملحوب»(8) فالإشارة الشعرية هنا مفاجئة ومدهشة على الرغم من كونه كرر (أقفر من أهله).

من هذا المنطلق لا تبدو شفوية الشعر العربي قبل الإسلام ثابتة إلا في أدائها أي في مواطن الأشكال التي تم التكرار فيها، لا في الأشكال الأولى التي انبنت فيها عند امرئ القيس أو غيره، ففي هذه الأخيرة شعرية خالقة وعت المسافة بين التشكيل اللغوي الذي يجب أن يتخذ ووعيها الشعري بالأشياء أي أن الشعر في هذه الحالة تجاوز إشكاليته اللغوية والتصويرية وحاول الوصول إلى دقائقها وتقديمها بكراً بخلاف الشعر السائد على مثال الذي احتذى الخصائص النطقية والتعبيرية للنماذج وحاول البناء على غرارها وتكرارها.

هذا التكرار هو الذي قدم الابتكار في صورة النظام، وأبرز عدداً من التفاصيل الدقيقة ورسخها بحيث أخذت الهيمنة تكون للمنطوق من جراء إجادته وتدقيق مخارجه وإرساله مألوفاً سلساً، لا لتصوراته

الذهنية، حتى تضخمت صورة المنحى الشفوي أمام النقاد العرب القدماء فتجاوبوا معها، وهو ما عبر عنه الجاحظ بدءاً بقوله: «إذا كان الشعر مستكرهاً، وكانت ألفاظ البيت من الشعر لا يقع بعضها مماثلاً لبعض، كان بينها من التنافر ما بين أولاد العلات، وإذا كانت الكلمة ليس موقعها إلى جنب أختها مُرضياً موافقاً كان على اللسان عند إنشاد ذلك الشعر مؤونة.. وأجود الشعر ما رأيته متلاحم الأجزاء، سهل المخارج، فتعلم بذلك أنه قد أفرغ إفراغاً واحداً، وسبك سبكاً واحداً، فهو يجري على اللسان كما يجري الدهان»[9] وما تلاه فيه ابن طباطبا لاحقاً «يجب أن تكون القصيدة كلها ككلمة واحدة في اشتباه أولها بآخرها نسجاً، وحسناً، وجزالة ألفاظ، ودقة معان، وصواب تأليف... فإذا كان الشعر على هذا المثال سبق السامع إلى قوافيه قبل أن ينتهي إليها راويه، وربما سبق إلى إتمام مصراع منه إتماماً يوجبه تأسيس الشعر»[10] فإتمام المصراع لا يكون إلا عن ضبط في الإجراء الأسلوبي كان قد تساوق قبلاً من جراء التكرار والإعادة.

هذا الميل للتأثر بطريقة الأداء الشفوي النمطي يعني أنه يحتل مرتبة كبيرة في تصور الشعرية العربية، يدل على ذلك - في هذا الموضع - مراعاة حيوية المفردة ومقامها النحوي والصوتي بحيث تقوم التفرقة بين اللفظة وما جاورها نطقياً، وتتم مراعاة العرض الشفوي العام بحيث تكون إمكانية الإبلاغ الكلامي (الفني) متماسكة الأداء كما لو كانت كلمة واحدة، وهو ما يمكن تفسيره بغلبة المهارة النطقية على حالات الإنشاء المجرد التي تتطلب توفير حالات ذهنية خاصة يمكن لها أن تحد من كمال الاتساق اللفظي كما حدث عند أبي تمام الذي عاب عليه الآمدي المعاضلة، وهي شدة تزاحم الكلام وتراكب بعضه فوق بعض كقوله:

يومٌ أفاض جوى أغاضَ تعزياً ‌ ‌ ‌ خاض الهوى بحري حجاه المُزبدِ[11]

«فجعل اليوم أفاض جوى، والجوى أغاض تعزياً، والتعزي موصولاً به (خاض الهوى) إلى آخر البيت، وهذا غاية ما يكون من التعقيد والاستكراه[12]، ثم قال (بحري حجاه المزبد) «فوحد المزبد وخفضه، وكان وجهه أن يقول (المزبدين) صفة للبحرين، فجعله صفة للحجى»[13] وإنما أراد البلغاء «المعاني إذا وقعت ألفاظها في مواقعها، وجاءت الكلمة مع أختها المشاكلة لها التي تقتضي أن تجاورها لمعناها، إما على الاتفاق أو التضاد، حسبما توجبه قسمة الكلام، وأكثر الشعر الجيد هذه سبيله، وذلك نحو قول زهير بن أبي سلمى:

سئمت تكاليف الحياة ومن يعش ثمانين حولاً لا أبالك يسأم

لما قال (ومن يعش ثمانين حولاً) وقدم في أول البيت (سئمت) اقتضى أن يكون في آخره (يسأم)، وكذلك قول امرئ القيس:

ألا إن بعد العُدْمِ للمرء قِنوةً وبعد المشيب طولَ عمر وملبَسا

اقتضى (العدم) في البيت أن يأتي بعده (قنوة) وكذلك اقتضى قوله (وبعد المشيب) قوله (طول عمر وملبسا)، وكذلك قوله:

فإن تكتموا الداء لا نُخْفِه وإن تقصدوا لدم نقصدِ

كل لفظة تقتضي ما بعدها، فهذا هو الكلام الذي يدل بعضه على بعض، ويأخذ بعضه برقاب بعض، وإذا أنشدت صدر البيت علمت ما يأتي في عجزه، فالشعر الجيد أو أكثره على هذا مبني»[14]، أي يسحب بعضه بعضاً من جراء التأثير الصوتي وعلاقات الربط المتقاربة القائمة بين الألفاظ تضاداً أو توافقاً، فيسلك البيت منهجاً واضحاً من جراء تجاوب ألفاظه، ويتطور بإمكاناته الصوتية الداخلية حين تكتفي اللفظة باستنساخ الأولى صوتياً، أو بإيراد عكسها معنوياً في حركة

شبه استرجاعية تحاول التجاوز دلالياً من خلال الالتفاف الصوتي (سئمت/ يسأم)، (تقصدوا/ نقصد) وهذه هي إحدى الخصائص البارزة للشفوية كما يبدو، ذلك أنه بعد أن يقدم الشاعر دلالة جزئية لجملة أولى في البيت يجعل التماثل الصوتي يقوده - على الأرجح - إلى مقصد دلالي جديد، كما في (يسأم) الأخيرة في قول زهير، فهي وقد أراد لها الشاعر التجاوب مع الأولى (سئمت) صوتياً، قادت معنى البيت ودلالته إلى ما هي عليه.

فالمقصد الدلالي جاء خالياً من الخصائص الفنية التوقيعية (سئمت تكاليف الحياة) غير أن المقصد الدلالي الثاني (ومن يعش ثمانين حولاً... إلخ) الذي عضد دلالة المقصد الأول ورفدها انبنى تحت تأثير التقابل بين (سئمت) الأولى، و(يسأم) الأخيرة وبوحي منهما على الأرجح، فالتقابل الصوتي والرغبة في تكراره وتوليده يساعد على إنتاج الدلالة والتواصل بها فيما يبدو، وهو ما جعل التوجه الكمي للتوقيعات الشعرية طاغياً حين تتقابل الكلمات والصيغ ويولد بعضها بعضاً على مدى المساحة الكاملة للقصيدة القديمة بحيث تتولد طبقات توقيعية ربما تتنحى بسببها طبقات توقيعية قديمة، أو تستمر، أو تعاود الظهور مرة أخرى، وفي جدلية التأخر والظهور تبتدع القصيدة رسمها الصوتي فتبرز الفوارق التوقيعية التي ظلت تسحب نفسها حتى على القصيدة المكتوبة فيما بعد، مما جعل الاختلاف بينهما (بين المنطوقة والمكتوبة) من جهة التوقيعات الداخلية اختلافاً في الدرجة، وهو ما يعد إشكالاً أكيداً حيث فارقت دلالات القصيدة القديمة إلى حد كبير غير أنها لم تستطع التخلص تماماً من تأثير التوقيعات القديمة وإن عملت على تطويرها وتدقيقها.

هذه السمة التي يمكن العثور عليها في قصيدة عباسية لأبي تمام مثلاً على الرغم من معاضلاته الكثيرة التي عابها الآمدي والناتجة عن

الكتابية توحي بتأثير الأصول الشفوية القديمة، لاسيما أن الشعر المكتوب ظل ينشد في بلاطات الخلاء والوزراء وعلى العامة، ولربما ساعدت إيقاعية اللغة العربية على استمرار هذا المنحى فضلاً عن أثر القرآن الكريم بتوقيعاته البديعة.

لقد أحس النقاد القدماء بالطبيعة الشفوية (النمطية) للشعر العربي القديم، وجاء حديثهم عنها بوصفها ظاهرة شاملة لا تكاد تقتصر على القيم الصوتية الإيقاعية، بل تشمل الدلالية أيضاً، فتحدثوا عن الصحة في المعاني، وقرب المأخذ، والإصابة في الوصف، والمقاربة في التشبيه[15]، أي أنهم أدركوا هذه الطبيعة الشفوية في إطار التكرار صياغات ومعاني لا في إطار الفرادات الخاصة الدقيقة، وهو ما يقدم الشفوية في صيغتها التعميمية الغالبة، ولعل السبب يعود إلى أن الوعي الذي تحددت به الشفوية العربية القديمة بدءاً هو الوعي النحوي الذي ظل يسحب تأثيره على المقولات النقدية لاحقاً، فلقد تحددت شروط هذا الوعي كما هو معروف بالبحث عن اللفظ الجماعي الواضح الذي تضافر الجميع على تناوله وبسطه.

إن الاهتمام بالمطلع يمكن أن يعد مثلاً بارزاً على الجمع بين جمال الإيقاع وجاذبية الدلالة، فالاهتمام به اهتمام بموضوع شفوي نموذجي، ذلك أن بروزه بروز أول للقصيدة، وتحديد مبدئي لها، على الرغم من أنه لا يحتوي على أبعادها كاملة، لكنه أول ما ينطق به، وفي هذا المنطوق تبرز قيمة أساسية أولى لما سوف يأتي، أي لأبرز الخصائص التي يمكن أن تصنع فرادة القصيدة، وتسهم في تحديدها إجرائياً، إن نضج القصيدة يطلع من رأسها، كما يبدأ نضج القول من أول عبارة يقولها الرجل، وفي هذا شفوية حية، فالمطلع هو الذي يؤثر بكيفية مباشرة في وزن القصيدة ورويها وربما على دلالتها أيضاً، ولعله من هذا المنطلق شاعت العبارة (المطلع نصف القصيدة).

إن في الاهتمام بالمطلع إشارة إلى الرغبة في أن يمارس الشاعر فنه على أرض واضحة من الإنجازات الشفوية التي لا يمكن أن يحاد عنها إذ يكون للوجود المكاني الشفوي للمطلع (أي في نطقه على الشفة بارزاً وأول) قيمة الحضور الخاص الذي يميل إلى إجراء التوقع، فيتم التفاؤل بالقصيدة أو التشاؤم منها لغة ونظاماً ومضموناً من خلال أولها، فتعيش (أي القصيدة) حالة من التماثل الظاهر شفوياً بحيث لا يمكن للفظ ما في أعماق القصيدة أن يتخلخل - في الغالب - مادامت ذات مطلع جيد.

إن المحور الصوتي الشفوي يعد من أسس الانسجام في القصيدة، ومن أسس تقبلها أيضاً، غير أن الميل نحو إرساء سند تأصيلي لهذا الاتجاه يحاول الارتفاع بقيمة الأداء الشفوي وتجسيمه في إطار تنظيري أولي يعد استجابة متجاوبة مع الإنجازات العملية الشعرية تبحث عن وضع نظام كلي لها لا يلتزم لحدود الأجناس بقدر ما يركز على الوظائف الفنية التي تؤديها الشفة، فتتم المقارنة مثلاً بين الخطبة والقصيدة في إطار البحث الدائم عن تحديد شفوي للشعر يبرز ماهيته في هذا المنحى بشكل أوضح من خلال مقاربة الأجناس الأخرى إليه أو مقاربته إليها، يقول ابن قتيبة بعد أن أورد مثالين لا يتجلى من خلالهما - في نظره - الوجود الأمثل للإمكانات الشعرية (الشفوية - السماعية): «وهذا يكثر، وفيما ذكرت منه ما دلك على ما أردتُ من اختيارك أحسن الروي، وأسهل الألفاظ، وأبعدها من التعقيد والاستكراه، وأقربها من إفهام العوام، وكذلك أختار للخطيب إذا خطب، والكاتب إذا كتب، فإنه يقال: أسْيَر الشعر والكلام المُطمِع، يراد الذي يطمع في مثله من سمعه، وهو مكان النجم من يد المتناول»[16].

فجزء من قيمة الخطاب الشعري يتجلى بتجاوز مكوناته نفسها بحثاً عن شروط مكوِّنات أخرى ذات طبيعة شفوية مختلفة خطابية أو

سجعية تعطي بقيمها إشارة إلى قيمته، إن طبيعة تكوين هذه الفنون مختلفة أصلاً، ولكنها موحدة بفعل الشفة التي تعد الأداة الجامعة بين فنون المجتمع حينئذ وإن تعددت أنواعه الأدبية، لكنها متقاربة الأساليب أو متآثرتها بفعل توحد الأداة، وهذا شبيه بحلول طلائع من العمل القصصي في الشعر أو العكس كما يحدث في الكتابة المعاصرة، ولربما كان هذا التوجه المتوحد أداة هو الذي أغرى الناقد القديم بأن يستمد من الخطابة ما يضيء به طبيعة الفن الشعري، فلقد مزج المبرد «بين الفنين [الخطابة والشعر] في نقده، كما فعل في رد معاني الشعر إلى أصول من النثر عند حديثه عن السرقة... [وتراه] يتحدث في الشعر عن الاستعانة، وأصل الاستعانة أن يعمد المتحدث إلى ألفاظ يتكئ عليها، ليتذكر ما بعدها، كنحو ما تسمعه في كثير من كلام العامة قولهم ألست تسمع؟ أفهمت؟ أين أنت؟ وما أشبه هذا، وربما تشاغل العيي بفتل إصبعه ومس لحيته، ويطبق المبرد هذا على الشعر فيقول إن الاستعانة هي أن يدخل في الكلام ما لا حاجة بالمستمع إليه ليصبح به نظماً أو وزناً»[17]، كما طلب ابن طباطبا موافقة الشعر لمقتضى الحال، وهذا المقياس «يصدق على الخطابة لأنها تستهدف الإقناع، ولكي تقنع شخصاً لابد من مراعاة سياق الحال الذي تدخل فيه ثقافة المخاطَب، ونفسيته، وسائر الشروط التي تجعل المتلقي يقتنع في الأخير»[18] ويقول أبو هلال العسكري «رأس الخطابة الطبع، وعمودها الدربة، وجناحها رواية الكلام، وحليها الإعراب، وبهاؤها تخير الألفاظ، والمحبة مقرونة بقلة الاستكراه»[19] فهذه الشروط تنطبق إلى حد كبير على ما قدمه النقاد لجودة الشعر[20]. إن الدارسين المتقدمين جميعاً كما يقول الدكتور مصطفى ناصف «كانوا يخلطون - فيما يظهر - بين مفهوم الشعر ومفهوم الخطابة، والذي يتأمل في المعاني التي يهتمون بها، ويستخرجونها من النصوص يدرك هذا الحكم، فتشويق السامعين، وطلب الإصغاء، واللعب بالعواطف، وتوكيد المعنى، كل

أولئك وما إليه ينبئ عن الاهتمام الشديد بالمخاطَب على نحو ما يهتم الخطباء، وهناك نصوص كثيرة يفهم منها أن الشاعر يرتب معانيه كما يرتبها الخطيب: يستهل قصيدته استهلالاً بارعاً، ويعبد طريق المعنى بطريقة الأقيسة التي أولع بها الخطباء، فالدراسة الأدبية أو المسماة بهذا الاسم، بغض النظر عن قصورها في ناحية الإفصاح عن العواطف والمشاعر تخلط بين القصيدة من الشعر، وخطبة تلقي إلى جماعة من الناس من أجل إقناعهم واستمالتهم»[21].

إن قراءة طبيعة الشعر ببعد خطابي يعني أن إمكانية التكوين الشعري مايزال أساسها ذا طابع شفوي إلى حد كبير، وأن ثمة قوة باطنة تتحرك بين الاثنين عمادها الشفة بأبعادها الفنية لا التداولية، أي بما تلتزم له من صيغ وقوالب وتكرارات، فالتقنية الفنية المحكمة ربما بدت طابعاً غير خاص بالشعر من بين مختلف الأجناس المعاصرة له حينئذ، غير أنها أشد بروزاً فيه، ففي الشعر والخطابة والسجع مبادئ متعددة تجعل الحد الشفوي بينهما ربما غير متفارق تماماً، فالنثر الفني كان منبوراً ومؤدى بتوقيعات سجعية معينة، كقول أبي سفيان في يوم أحد ساجعاً ومخاطباً هبل:

أنعمتَ فَعَالْ

إن الحرب سِجال

يوم بأيام بدر

أعْلُ هبل

وكقول كاهنة من جدس:

أنذركم قوماً خُرزا

ينظرون شزرا

ويقودون الخيل نثرا

ويهرقون دماً عَكْرا[22]

فضلاً عن عدم خلو الخطب من توقيعات صيغية وقوالبية تتموقع بها في إطار المرجعية الشفوية العامة، فتقترب بذلك من الشعر والسجع وتتلامس بهما على مستوى الإرسال الشفوي، يقول قس بن ساعدة «أيها الناس اجتمعوا، واسمعوا وعوا، من عاش مات، ومن مات فات، وكل ما هو آت آت»[23] ويقول «آيات محكمات: مطر ونبات، وآباء وأمهات، وذاهب وآت، ضوء وظلام، وبر وأثام، ولباس ومركب، ومطعم ومشرب، ونجوم تمور، وبحور لا تغور، وسقف مرفوع، ومهاد موضوع، وليل داج، وسماء ذات أبراج»[24] وقد أورد الجاحظ مثلاً استنطق من خلاله التداخل بين الخطبة والسجع في إطار التوجه العام للأداء الشفوي إذ خاصمت أعرابية ابنها فقالت «أما كان بطني لك وعاء؟ أما كان حجري لك فناء؟ أما كان صدري لك سقاء؟ فقال ابنها: لقد أصبحت خطيبة رضي الله عنك، لأنها قد أتت على حاجتها بالكلام المتخير كما يبلغ ذلك الخطيب بخطبته»[25].

وقد أغرت قائلي الأمثال العربية التوجهات نفسها إذ إن الصيغ المثلية تماثلت عناصرها وتفاعلت تأثراً مع مظاهر أدائية مشابهة في الخطابة والسجع والأرجاز وجمل الشعر، فضلاً عن أن أجزاء كبيرة من الأمثال العربية أشعار أصلاً، أو جاءت موزونة:

1 - «إن الشقي بكل حبل يخنق»[26].

«الصمت حكم وقليل فاعله»[27].

2 - «أرسى من حجر»[28]، «أرق من ورقة»[29]، «ألين من سرقة»[30]، «أصبر عن عَود»[31].

3 - «أظلم من حية»[32]، «أظلم من ذئب»[33]، «أظلم من ورل»[34]، «أظلم من صبي»[35].

4 - «ما خاب من استخار ولا ندم من استشار»[36]، «البطنة تذهب الفطنة»[37]، من أسرع إلى الناس بما يكرهون، قالوا فيه ما لا يعلمون»[38].

يقول والترج. أونج «في الثقافة الشفاهية الأولية، عليك، لكي تحل مشكلة الاحتفاظ بالتفكير المعبر عنه لفظياً واستعادته على نحو فعال، أن تقوم بعملية التفكير نفسها داخل أنماط حافزة للتذكر، صيغت بصورة قابلة للتكرار الشفاهي، وينبغي أن يأتي تفكيرك إلى الوجود إما في أنماط ثقيلة الإيقاع، متوازنة، أو في جمل متكررة، أو متعارضة، أو في كلمات متجانسة الحروف الأولى أو مسجوعة، أو في عبارات وصفية أو أخرى قائمة على الصيغة، أو في وحدات موضوعية ثابتة.... أو في الأمثال التي يسمعها المرء باستمرار وترد على الذهن بسهولة، وقد صيغت هي نفسها على نحو قابل للحفظ والتذكر السهل، أو في أشكال أخرى حافزة للتذكر»[39]، فالتكرارات الصياغية والتماثلات السابقة أسست ضمن مجال صياغي شفوي عام يساعد على التذكر، ويدل من ناحية ثانية على مسألة التقبل والذيوع، بحيث غدت الشفة متناً جامعاً، ومنسَّقاً، لكنها - وهذا شيء مهم - مليئة بالتنوع لقدرتها على ابتعاث استجابات سمعية وطبائع إدراكية ليست متفقة بالضرورة، وإلا قدمنا تسطيحاً للإنتاج الشفوي الإبداعي وطبيعة فهمه عصرئذ، فالتوجهات الصياغية الأكثر جدة وتنوعاً تتخذ مصدراً جديداً لإدراك العالم وفهمه عند المتلقي القديم الأكثر حساسية ورهافة (الشاعر غالباً أو الخطيب) الذي يمكنه أن يدرك بالصيغ ما ليُدرك، مخالفاً طبيعة التوجه الجماعي بحيث لا يمكنه الوقوف عند النمط الصيغي المكرور إلا ليدرك من خلاله بنية صيغية جديدة

ومتطورة يتم ترسيخها فيما بعد، وهو ما يترتب عليه تطوير التفكير والرؤية بالصيغ الشفوية كما تذهب إلى ذلك التحليلات الحديثة[40].

إن في الاعتناء بالصيغة بوصفها حاملاً أكثر بروزاً وتنميطاً، ما يدل على رغبة الإبلاغ الواضح المباشر بحيث تبرز الوظيفة الإيصالية شديداً، ومن هنا - في الأرجح - جاء معنى البلاغة التي تعني «أن لدينا معنى يراد إبلاغه أو أداؤه أو نقله من المتكلم إلى السامع، فالمسألة الأدبية تختصر اختصاراً شديداً في هذا الإبلاغ»[41]، أو كما يقول الجاحظ نقلاً عن صحار بن عياش «شيء تجيش به صدورنا فتقذفه ألسنتنا»[42] بحيث يتأتى مع تخير اللفظ حسن الإفهام[43] بغير لبس إذ «يكفي من حظ البلاغة أن يؤتى السامع من سوء إفهام الناطق، ولا يؤتى الناطق من سوء فهم السامع»[44] فالسيادة - كما يبدو - هنا لاتجاه نمطي في القول تحكمه الصيغة لا يؤدي إلى خلخلة في الإلقاء أو التلقي.

يرى فراي أن الشفوية (عرضية) لكن الكتابة تتصف (بالديمومة)، «لكون الأولى تتغير بتغير العصور والرواة، في حين تظل الثانية باقية تقاوم عوامل التغير والاندثار»[45] ذلك أن الصوت ينفصل عن قائله في الشفوية في حين لا تستدعي الكتابة انفصالاً بين الخطاب وكاتبه مادامت تعتمد الحرف وسيلة في الصياغة[46]، غير أن ما يمنح الشفوية ديمومتها إلى حد بعيد هو تسلط الصيغ عليها بصورة أكبر، إن الصيغ تقليد جمعي لا يمكنه أن ينفلت بسهولة كما في التحية اليومية مثلاً، ومخاطبات الآلهة، والدعاء، وإن تغيرت ألفاظ فيها فإن غنى الصيغة يظل هو الطاغي، فلا يمكن من جراء إحلال لفظ محل الآخر أن يصل الأمر بالصيغة إلي حد التلاشي، تكون الصيغة قيمة أكثر محسوسية، ولذلك أشار الجاحظ إلى أن العرب «يذكرون الكلام الموزون، ويمدحون به، ويفضلون إصابة المقادير، ويذمون الخروج من

التعديل»[47] حفاظاً - فيما يبدو - على ما يشبه الضبط الصياغي الذي تنفرز من خلاله سمات نوعية مقدرة للتعبير غير قابلة للتشتت «قال بعض الشعراء لصاحبه: أنا أشعر منك. قال: ولم؟ قال: لأني أقول البيت وأخاه، وأنت تقولُ البيت وابن عمه»[48] وهو ما يمكن الاستشهاد له أيضاً من النثر بقول أعرابي وقد سئل «ما أشد البرد؟ فقال: ريح جربياء، في ظل عماء، في غب سماء»[49] وكما في قول الآخر داعياً «اللهم إني أسألك البقاء والنماء، وطيب الإتاء، وحط الأعداء، ورفع الأولياء»[50].

إن الصيغة تساعد على الضبط أو على (إصابة المقادير) على حد تعبير الجاحظ دلالة وأداء، فهي ذات قدرات مكشوفة، أو ذات حضور فعلي مباشر، بحيث تتشكل القيمة الدلالية بمستوى القيمة الصوتية، وعلى قدرها، وليس العكس، أي لا تكون القيمة الدلالية الملقاة أكبر من الصوتية تعوز إلى التأمل، وفي هذا الصدد يقول الجاحظ مشيراً إلى أن القول اللاحق من أحسن ما اجتباه ودونه «لا يكون الكلام يستحق اسم البلاغة حتى يسابق معناه لفظه، ولفظه معناه، فلا يكون لفظه إلى سمعك أسبق من معناه إلى قلبك»[51] وفي مثل هذا التوجه يكون السامعون قد تآلفوا مع بنيات أو هياكل القوالب الصيغية بحيث تفهم محمولاتها سريعاً حالما تسمع(*)، إننا هنا أمام مشهد صوتي لا يخلو من توجهات سابقة وهياكل مكرورة.

إن هذه التوجهات هي التي تحدد طبيعة الشعر الشفوي، وتعد لا لفهمه حسب، بل للاستباق بالقول، كما يحدث في كثير من الأشعار الشعبية المرتجلة التي يمكن أن تسمع اليوم في عدد من البلاد العربية (حضرموت مثلاً) وكما دار بين امرئ القيس والتوأم اليشكري:

قال امرؤ القيس:

أحار ترى بريقاً هب وهنا

فقال التوأم:

كنا مجوس تستعر استعارا

فقال امرؤ القيس:

أرقت له ونام أبو شريح

فقال التوأم:

إذا ما قلت قد هدأ استطار

فقال امرؤ القيس:

كأن هزيزه لوراء غيب

فقال التوأم:

عشار وله لاقت عشارا

فقال امرؤ القيس:

فلما أن دنا لقفا أضاخ

فقال التوأم:

وهت أعجاز ريقه فخارا

فقال امرؤ القيس:

فلم يترك بذات السر ظبيا

فقال التوأم:

ولم يترك بجهلتها حمارا(52)

إن عجز التوأم ومخالفته للتوجه التعبيري والدلالي السائد - لو حدث - لا يعني ضعف إمكانية الشعرية حسب، بل يعني فشله الواضح في البرهنة على وجود النظام الشفوي الكامل، فالصياغات

المألوفة والدلالات المألوفة جزء من اكتمال الوجود الشفوي في أنصع صوره.

كانت مرجعية الجاحظ كغيره مرجعية شفوية في منقولاته شعراً أو مثالاً أو خطابة أو سجعاً مما دعاه لاستكشاف علاقات شفوية متحايثة إلى الحد الذي جعل فيه البيان علاقة جامعة بين مختلف النصوص، بوصفه تصوراً تولد عن إشباع تأثري بالشفوية (أنماط مختلفة) حتى صارت البيانية جمالية في القول الاجتماعي المتداول، وجمالية في الشعر، وجمالية في الخطابة، وجمالية في الحديث النبوي الشريف، أي جمالية فصاحية، وهنا نجد الحاحظ يقترب بصورة غير مباشرة من مفاهيم اللغويين والنحويين في جعل الفصاحة أساساً بارزاً للقيمة، غير أنه ينماز عنهم بإبراز مساحة أكبر من تآليفه للتأمل في الشفويات المروية أو المدونة يقلبها ويجمع لها الأقوال إلى الحد الذي يفصل فيه بين الشعر والفكر ويبالغ في توكيد هذا الفصل كما يستنتج أدونيس[53] فالبيان الشعري هو ما لا تستعين عليه بالفكرة، وما كان غنياً عن التأويل[54]، إن «هذا الفصل بين الشعر والفكر توكيد لجمالية الشفوية الجاهلية، وانحياز للبداوة الصافية ضد المدنية الهجينة، وترسيخ لصورة معينة من الشعر هي الصورة البيانية الإنشادية»[55] بحثاً عن نسق بارز للشفوية تتحدد به، وتكون به علامة دالة على القديم مائزة له «فالتشادق من غير أهل البادية بغض»[56] واستعانة المحدثين بالغريب من الألفاظ عجز»[57] ولربما قال المولد «بنشاطه وجمع باله الأبيات اللاحقة بأشعار أهل البدو، فإذا أمعن انحلت قوته، واضطرب كلامه»[58].

لقد حدث التداخل على المستوى الشفوي بوصفه وجوداً كلياً أو توجهاً أساسياً للإنتاج الأدبي، من غير أن يعني هذا مطلقاً إلغاء الذرائع الخاصة اللازمة التي تتصل بكل جنس، إن فشل الجنس في

تحديد هويته، إلغاء لوجوده أصلاً، ولهذا كان الربط على مستوى اللفظ العام، لا على مستوى التصنيف الداخلي، فالرابطة الشفوية هنا إجراء شامل، لكن التقاليد الخاصة بكل عمل سمات ذاتية، ثم إن مسألة التأثر بين الأجناس ربما تكون عززت هذا التداخل.

إن الاهتمام بالشفوية اهتمام بالتجربة الحية في الإنشاءات القديمة، واهتمام بقدرة العربي التعبيرية في مرحلة ما، تفهماً لقضايا تركيبية وتشكيلية، تتبعها، وحاول الإمساك بها، وكانت دليله لتأسيس شعره.

لقد بلغت الشفوية درجة من الوضوح والتميز عند الجاحظ ربما أكثر من سواه، وظل تأمله في هذا المنحى يؤدي به إلى الإحساس الخاص بقيمة الشفوية إلى درجة سخر فيها من الكتابة في لحظة ما[59]، من غير أن تتصف هذه اللحظة بصفة التعميمية[60]، لقد أدرك الجاحظ أن التفكير الشفوي مؤسس لوجود الشعر العربي، وفي هذا ميزة خاصة، فتحدث عن انثيال الألفاظ والبداهة والارتجال، وباطنته التجربة فشكلت الشفوية تصوراً يتفارق في رؤياه عن تصوره للكتابية»... إلا أن كل كلام للفرس وكل معنى للعجم، فإنما هو عن طول فكرة وعن اجتهاد رأي، وطول خلوة، وعن مشاورة ومعاونة، وعن طول التفكر، ودراسة الكتب، وحكاية الثاني علم الأول، وزيادة الثالث في علم الثاني، حتى اجتمعت ثمار تلك الفكر عن آخرهم، وكل شيء للعرب فإنما هو بديهة وارتجال، وكأنه إلهام، وليست هناك معاناة ولا مكابدة، ولا إجالة فكر، ولا استعانة، وإنما هو أن يصرف وهمه إلى الكلام، وإلى رجز يوم الخصام، أو حين يمتحي على رأس بئر، أو يحدو ببعير، أو عند المقارعة أو المناقلة، أو عند صراع، أو في حرب، فما هو إلا أن يصرف وهمه إلى جملة المذهب، وإلى العمود الذي إليه يقصد، فتأتيه المعاني أرسالاً، وتنثال عليه الألفاظ انثيالاً، ثم لا يقيده على

نفسه، ولا يدرسُه أحدٌ من ولده، وكانوا أميين لا يكتبون، ومطبوعين لا يتكلفون، وكان الكلام الجيد عندهم أظهر وأكثر، وهم عليه أقدر، وله أقهر... والكلام عليهم أسهل، وهو عليهم أيسر من أن يفتقروا إلى تحفظ، ويحتاجوا إلى تدارس، وليس هم كمن حفظ علم غيره، واحتذى على كلام من كان قبله، فلم يحفظوا إلا ما علق بقلوبهم، والتحم بصدورهم، واتصل بعقولهم، من غير تكلف ولا قصد، ولا تحفظ ولا طلب»[61].

إننا بإزاء صورة للإفضاء تقدم في الخارج (الشفة) لا في الداخل (الكتابة)، صحيح أن الكتابة تتجسد خارجياً على الورق، لكنها - بالأساس - معاناة ذاتية خاصة بين الكاتب ونفسه، لا يبرز فيها المتلقون بصورة مباشرة كما في الشفوية التي يتضح من خلال اتساق ملفوظاتها وتتابعها اتساق الظواهر والإحساسات وتلاحقها بصورة أكثر وضوحاً: الوقوف على الطلل، النسيب، الظعن، الوصول إلى الماء... إلخ، من غير التداخل التكويني بين هذه العناصر بحيث ترى كما لو كانت بنية واحدة متشابكة تقدم بخطوط غامضة لا تكاد تميز، إن الشفوية بحكم وعيها الإفضائي الأكثر محسوسية تميل - في الأرجح - إلى الفصل البارز بين الموضوعات، فالفصل يعني الارتكاز على وحدات معينة في التعبير (أغراض) بقدر ما يتم الإفضاء بمضمونها، يتم الاسترشاد بها، أي أنها صيغة تنظيمية، أو أنها بتعبير آخر بقدر ما تنقل التجربة هي بحد ذاتها تجربة تنظيمية، ومن هنا ربما بدا قولاً تنقصه الدقة الكاملة الزعم بأن الطور اللفظي هو طور الفوضى والتناقض[62]، متأثراً هذا الزعم - فيما يبدو - بما شاع من أن الكتابة تعني النظام وأن الكتاب إنما سمي كذلك لأنه يجمع الحروف ويضمها[63].

إن الشفة هي مجال الفعل الكلامي الإبداعي الأول، وبغير النظام

تنحل تماماً، إذ يقول الشاعر الشفوي كلماته لتنتشر، فهو أحوج إلى تنظيمها إيقاعياً وبنائياً بشكل بارز.

بقي أن نشير فيما يتصل بالجاحظ إلى مقولة بارزة له «ومن شعراء العرب من كان يدع القصيدة تمكث عنده حولاً كَرِيتاً [كاملاً] وزمناً طويلاً، يردد فيها نظره، ويجيل فيها عقله، ويقلب فيها رأيه، اتهاماً لعقله، وتتبعاً على نفسه، فيجعل عقله زماماً على رأيه، ورأيه عياراً على شعره، إشفاقاً علي أدبه، وإحرازاً لما خوله الله تعالى من نعمته، وكانوا يسمون تلك القصائد الحوليات، والمقلّدات، والمنقحات، والمحكمات، ليصير قائلها فحلاً خنذيداً، وشاعراً مفلقاً»[64] كما يقول «قال الحطيئة خير الشعر الحولي المحكك، وقال الأصمعي زهير بن أبي سلمى، والحطيئة وأشباههما عبيد الشعر، وكذلك كل من جود في شعره، ووقف عند كل بيت قاله، وأعاد فيه النظر حتى يخرج أبيات القصيدة كلها مستوية في الجودة، وكان يقال: لولا أن الشعر كان قد تملّكهم واستفرغ مجهودهم حتى أدخلهم في باب التكلف وأصحاب الصنعة، ومن يلتمس قهر الكلام، وسرقة الألفاظ، لذهبوا مذهب المطبوعين الذين تأتيهم المعاني سهواً ورهواً [سهلة] وتنثال عليهم الألفاظ انثيالاً»[65].

إن هذه الملكات التي تتعالى على الخبرات السائدة ربما توهم بممارسة الكتابة، وإنما هي - في الأرجح - تعيد إنتاج السياق الشفوي للقصيدة، والتأمل فيه، بحيث يكون الإفضاء الأول بالقصيدة إفضاء داخلياً خاصاً بين الشاعر ونفسه، يقوم الشاعر بعده بتقديم صياغات بدل أخرى أو ترميمها، ذلك أن الشاعر الشفوي يستظهر قصيدته أصلاً، «وهو عليهم أيسر من أن يفتقروا إلى تحفظ»[66]، ولربما أخذ التنقيح مدة ليست طويلة، لكنها عدت بالقياس إلى المبادهة والارتجال أحوالاً على سبيل المجاز، يدل على هذا أن البنية الداخلية لشعر زهير بن أبي

سلمى ليست بنية مفارقة جداً لشفوية الشعر العربي قبل الإسلام(67)، ولربما عدت القصائد حوليات لسبب دعائي هدفه التأثير في الممدوحين للعناية بالشعراء وإكرامهم لاسيما أن زهيراً ممن تكسب بشعره، وهو نفسه الذي سمى قصائده بالحوليات(68).

إن إعادة صوغ النص وتنقيحه هي عودة تجريبية اعتيادية ضمن الإطار الشفوي، أي لا يمكن أن تعد مفارقة للشفوية، لكنها ترسيخ لها بحيث يمكن الحكم على نتائج هذا الترسيخ بأن القائل أصاب عيون المعاني، وأصاب الهدف، وأصاب القرطاس، ورمى فأصاب الغرة(69)، أو بأن الشاعر ينخل ويحكك وينقح، بما يبعد القصيدة عن عيوب شفوية كإيثار الحوشي من اللفظ، وتزاحم الكلام وتراكبه، يقول عمر بن زهير «كان لا يعاظل بين الكلام، ولا يتبع وحشيه»(70).

ثم إن في وصف الشعراء المنقحين بعبيد الشعر ما يعزز المحتمل الشفوي في الشعر العربي قبل الإسلام ذلك أن هذا الوصف يتبرم بالتدقيق والتنقيح الذي يمكن عده عند زهير وأضرابه طوراً أرقى من الشفوية(*) يشير إلى منتوج شعري قادم ستمنحه الكتابة فرصته الحقة في التأمل والمراجعة والمحو، لم تتح له إمكانية الظهور بعد.

ربما امتد تأثير بعض مقولات الجاحظ إلى من يليه إذ نجد التفاتاً أدرك إجراء النظام داخل البنى الصيغية والتركيبية للنصوص وليس في الوزن الخارجي للقصيدة حسب، يقول ابن طباطبا «وللشعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه، وما يرد عليه من حسن تركيبه واعتدال أجزائه»(71) ففي هذا التعيين إشارة إلى ممارسة داخلية منتظمة، تحقق انسجام الخطاب وتوجهه ضمن خواص تركيبية تمنعه من الوقوع في الاضطراب والإغماض والتداخل بحيث يجتمع للفهم مع صحة وزن الشعر صحة المعنى وعذوبة اللفظ، فيصفو مسموعه ومعقوله من الكدر ويتم قبوله»(72)، فالمجال الذي يتحرك فيه ابن طباطبا من خلال هذا

الطرح هو مجال القائل - السامع، أو المجال الشفوي الذي تحرك الجاحظ سابقاً تحت تأثيره، فالمتعة الفنية هنا لحظة أداء وتلق، أو متعة سياق مطرب، لا بوزنه المجرد، بل بوسائطه الإيصالية الداخلية أيضاً، الموزونة ضمن البحر، والموزونة في ذاتها، حين لا تتطابق الوحدات التركيبية مع الوحدات العروضية، فالممهد لقبول الشعر والمدخل الأساس لفهمه «حسن الوقع في الأذن، وعذوبة اللفظ، فالأول يؤدي إلى الطرب، والطرب انفعال وتجاوب، والثاني يؤدي إلى إيضاح المعنى وبيانه، ويشبَّه الشعر بالغناء المطرب، فهو مركب من اللفظ والمعنى، واللحن المطرب، وإذا خلا عنصر من هذه قل رونقه، ونقص قدره»(73) يقول ابن طباطبا «وإن نقص جزء من أجزائه التي يعمل بها وهي اعتدال الوزن، وصواب المعنى، وحسن الألفاظ، كان إنكار الفهم إياه على قدر نقصان أجزائه، ومثال ذلك الغناء المطرب الذي يتضاعف له طرب مستمعه، المتفهم لمعناه ولفظه مع طيب ألحانه، فأما المقتصر على طيب اللحن منه دون ما سواه، فناقص الطرب، وهذه حال الفهم فيما يرد عليه من الشعر»(74).

إن في الإحالة على الغناء ما يشير إلى غاية المحافظة على التوقيعات التي تبرز من خلالها صيغ قوالبية ونظامية بحيث لا يمكن للقيمة الجمالية أن ينوه بها إلا من خلال الدلالات المقدمة بأداء موقع يسترسل ضمن وظيفة تلقائية تتفاعل في السياق إلى نهايته، يقول أبو هلال العسكري «الكلام - أيدك الله - يحسن بسلاسته، وسهولته، ونصاعته، وتخير لفظه، وإصابة معناه، وجودة مطالعه، ولين مقاطعه، واستواء تقاسيمه، وتعادل أطرافه، وتشابه أعجازه بهواديه، وموافقة مآخيره لمباديه»(75). ويضيف «فإذا كان الكلام قد جمع العذوبة، والجزالة، والسهولة، والرصانة مع السلاسة، والنصاعة، واشتمل على الرونق والطلاوة، سلم من حيث التأليف، وبعد عن سماجة التركيب، وورد على الفهم الثاقب قبله، ولم يرده، وعلى السمع المصيب استوعبه

ولم يمجه»[76]، ويقول القاضي عبدالعزيز الجرجاني «وكان الشعر أحد أقسام منطقها [منطق العرب] ومن حقه أن يختص بفضل تهذيب، ويفرد بزيادة عناية»[77] ففي هذه الأقوال مايزال الاعتماد قائماً على فاعلية النطق - السمع وما يترتب عليها من تنظيمات صوتية شكلية مثلتها شفوية الشعر القديم أساساً، وظلت الرؤية النقدية إلى هذه التنظيمات تسحب نفسها على النظر في الشعر اللاحق حتى عيب من جراء زخرفته الباذخة المتداخلة التي أنتجتها الكتابية[78] إذ لم تكن «تعبأ بالتجنيس والمطابقة ولا تحفل بالإبداع والاستعارة إذا حصل لها عمود الشعر ونظام القريض، وقد كان يقع ذلك في خلال قصائدها، ويتفق لها في البيت على غير تعمد وقصد»[79] بخلاف المحدثين الذين «تكلفوا الاحتذاء عليها»[80] أي أقحموا تجربتهم البديعة المتأملة في النصوص، بحيث لا يمكن أن تفهم مباشرة من جراء السماع الأول، وهو ما تشكى منه الآمدي كثيراً[81]، فعناصر التشبيه السائد في تقنية الشعر القديم مثلاً «واضحة ولعل اعتبار كل من المشبه والمشبه به عنصرين أساسيين لا يمكن حذفهما دليل على وضوح البناء لدى الباث والمتقبل معاً، وهو ما يضمن للتشبيه بعده الإبلاغي اللازم، وهذا يستجيب لأدبية المنطوق من جهة أن الباث تسهل عليه عملية الإبداع انطلاقاً من عنصرين ثابتين يتجلى إبداعه فيما بينهما من عناصر ثانوية تتمثل في الأداة ووجه الشبه، وحصر الإبداع الفني في هذين العنصرين الثانويين يعد تسهيلاً لعملية الإبداع. أما من جهة المتقبل في إطار أدبية المنطوق، فإن الإبقاء على المشبه والمشبه كعنصرين قارين هو من قبيل المحافظة على نجاعة النص، فيكتفي المتقبل بالتأليف، ورصد وجوه العلاقة بين الطرفين الرئيسين»[82] فضلاً عما يمكن أن يوفره التشبيه من تقارب صيغي مادام محكوماً بأركان معلومة، وما يمكن أن يلمس وراء هذا من ترتيب إيقاعي لفظي يقدم ضمن صيغ قصيرة موقعة، مثلاً:

شاحب كالمنصل[83]

بعين كعين مفيض القداح[84]

تمنحه الانسجام والانسياب الصوتي، فقيمة التشبيه تقوم على تصويره وعلى الإحساس السمعي به معاً الذي لا يمكن إغفاله مادام النظر يتم إليه في هذا الموضع من وجهة نظر صيغية تعنى بإبراز قيمة الشفة في التشكيل الفني، وما تمتاز به الجمل عموماً من بث توقيعي من جراء الوقفات المتعددة التي يتسم بها الخطاب الشفوي، وهو ما يقدم وعياً نقدياً شفوياً أدرك الخطوط الأولى للتقنية الشفوية، وقدم المسوغات لاستمرارها بحيث لا تنحل قوة الشاعر أثناء الأداء فيمل السامعون، أو يفتر شعره فيذهب في التركيز التصويري والذهني، إذ كانوا يفضلون من الشعر «ما يبقى حسنه كلما أنشد، وينكرون ما إذا كثر إنشاده قل رونقه مثل شعر ذي الرمة»[85] الذي أخذ يميل نحو الكتابة[86]، أي أن الصيرورة الشعرية تعد صيرورة توقيع أساساً مشحونة بمحمولات دلالية، ولعل هذا هو ما عناه الرماني حين ذهب إلى أن المعاني تكون تابعة للأسجاع على الرغم من كونه عده عيباً[87]، ففي القديم كان الشعر بوصفه ملفوظاً ملتحماً بمستويات تلفظه، كان الشعر كلاماً أو قولاً أكثر منه لغة أو كتابة[88] أو بتعبير آخر كان أكثر التحاماً بأشكاله التوقيعية وأكثر تعويلاً عليها، ولعله من هذا المنطلق كان يميل نحو الجمل القصيرة الموقعة لما تتيحه من إمكانية أكبر للتوافق مع جمل صغيرة مختلفة تبرز طغيان الجانب الصوتي وحضوره كما في الكتب السماوية مثلاً حيث تكون «العبارات غالباً قصيرة، وإذا كان بعضها طويلاً، فإنها مقسمة إلى جمل قصيرة، أو أنها سلسلة من العبارات القصيرة على نحو ما نجد في القرآن والتوراة والإنجيل»[89].

تتيح الجمل الصيغية الصغيرة سيولة صوتية أسهل وأسلس

تعمل - فيما يبدو - من جراء تكرارها وتراسلها على إبراز القيمة الفنية للصوت الذي تولد انقساماته وتنوعاته رهافة سمعية انطباعية تتمايل مع الأداء وتهتز مع منحنياته.

ولعل في مخاطبة الشاعر القديم لصاحب له أو صاحبين متوهمين عادة ما يعمل على إبراز الصيغ وتنويعها، فالمحاورة في القصيدة العربية القديمة تكون مشجعة على الميكانيكية الصيغية حتى يدفع وهمُ حضور الآخر أو حضورُه الشاعر إلى اتباع منطق فني أكثر توازناً وتوازياً وتماثلاً، أي أكثر جاذبية صوتية، الحوار هنا جزء من التجربة الصوتية يدعو إلى مزيد من التصنيف الفني الشفوي، وليس غاية في ذاته حسب، ولربما ارتبط - من هذا المنطلق - تغير مستمر في بناء الصيغ تبعاً لتغير المُحاوَر (بالضم والفتح) حين يخاطب الشاعر صاحبيه أو حبيبته أو قومه... إلخ.

وحتى في صيغ التخلص التي يخاطب فيها الشاعر نفسه عادة يوجد أثر توقيعي بارز في جزء كبير منها:

فعد عن ذا/ فعد عما ترى[90]/ فدع عنك ليلى[91]

لقد بنيت الشعرية العربية على «جمالية الإيقاع والإطراب»[92] التي تتمحور بشكل أو بآخر - فضلاً عن الوزن - في البنى الصيغية وتعادلاتها في الخطاب، وتكراراتها التي تعاد ضمنها ألفاظ معينة كأسماء النساء أو أدوات الحرب أو صفات الطبيعة... إلخ حتى غدت ألفاظ ما (كبوزع) ثقيلة على اللفظ يجب تجنبها[93] لا لشيء إلا لأنها لم تتجاوب في صيغ الشعر العربي كليلى وخولة وهريرة وأسماء[94] التي لاكتها الألسن، فصارت جزءاً من الوعي الشفوي وعلاماته الظاهرة التي بقدر ما تشير إلى الواقعة الحقة أو المتوهمة بقدر ما تدل على الإطراب والتغني اللذيذ بنسجها تداولياً في قصائد متعددة، فاسم المرأة هنا مثلاً سبب لابتعاث قوة إبداعية شفوية،

وروائية، تدفع بالعمل نحو السيرورة، لكن (بوزع) وأمثاله لم يتكرر، فلم توفر له الشفوية بالتكرار قيمة متجددة، أي لم يصر واقعة شفوية أدائية كفخر غريب أو وصف نادر.

إن التغني بالشعر وإنشاده يحرر - في الأرجح - التجربة الصوتية في الشعر، أي يمنحها بعداً تأثيرياً ملحوظاً، فتظل في حالة من الديمومة والانتشار، لاسيما إذا كانت المضامين المحمولة ذات نمطية مألوفة في الفخر أو الوصف أو الغزل.... إلخ، لا يمكن مقاومة تأثيرها المتعلق بشؤون الحياة اليومية وانفعالاتها، إذ تظل التجربة الإنشادية ملازمة لحالات الانفعال هذه، غير منفصلة عنها بشكل كبير، أي لا يمكن وضع الإنشاد خارج إطار القصيدة، فهو الذي يساعد على إبراز اندفاعات الصيغ، ويدعو إلى تلقيها بتجسيد أكبر، إنه آخر مراحل الإبداع في القصيدة، يمنحها شكلها المقامي الأخير، وبغيره لا وجود لها، فليس ثمة وسيلة ورقية ذائعة للنشر، الإنشاد هنا ليس مقولة تعميمية مستقلة كالموسيقى، هو جزء من النص، مادام لا قيمة للنص إلا به، في وعي المتلقي القديم، لا في وعينا المعاصر، لقد «ارتبط الشعر بالإنشاد منذ ظهوره»[95] كان جزءاً من فاعلية الإلقاء، وفاعلية التلقي، ولعله هو الذي أوجد مختلف البحور الوزنية، وليس العكس، مادامت غائية الشعر تنتهي إلى إنشاده، فغائية الإنشاد تلتمس بحوراً جديدة، أو استقصاءات إنشادية فنية جديدة يتشكل منها البحر فيما بعد، الإنشاد مرتبط بحرية طبيعية مطلقة، والحرية الطبيعية هي التي أنتجت البحور، أي أن العام المطلق هو الذي أوجد الخاص المقيد.

لا يمكن لأي قول نثري مهما كان موقعاً أن ينتج الأوزان، لكن التغني به وإنشاده مهما كان بسيطاً أو بدائياً (جملة سجعية صغيرة مثلاً) تحفز الذهن على إنتاج أوزان أكبر، فالإنشاد هو المسؤول عن وضع التجارب الوزنية الجديدة، وبما أن الإنشاد تعبير كما أسلفنا مادام

جزءاً من القصيدة، فهو أقدر على إنشاء أوزان ذات دلالات تعبيرية جديدة، أي من خلال قدرتها (الإنشادية) على التأثير تبعاً لطولها أو قصرها أو اتساق تفاعيلها أو اختلافها، وعليه فالبحر المغنى به يساعد على إنتاج بحور أخرى غير معلومة، ومن هذا المنطلق ربما ساعدت البحور الصافية على إنتاج البحور المزدوجة كالبحر الطويل الذي يجمع إلى البحر المتقارب بحر الهزج، ويرتبط - وهذا شيء مهم - بغناء النَّصْب عند العرب قبل الإسلام الذي يعد «أحدث أنواع الغناء العربي الجاهلي»[96] ويمتاز بأنه «أكثر إحكاماً في دقة لحنه ووزنه وإنشاده»[97].

إن الإنشاد مرتبط نفسياً بالإحساس بالنشوة التي تدفع نحو احتمالية الإبداع والإيجاد بشكل أكبر، وهو ما أدركه الشعراء جيداً، إذ كانوا يغنون قصائدهم بغية إبرازها من جهة، وبغية تطوير إمكانات مستقبلية في القصيدة أو في غيرها من جهة أخرى.

ولعله من أجل ارتباط الشعر بالغناء في عصر ما قبل الإسلام «كانوا يعبرون عن نظمه وإلقائه بالإنشاد، بل إنا لنراهم يعبرون عنه بالتغني»[98]، وقد أشارت نصوص من العصر الإسلامي إلى استمرار إطلاق تسمية (الغناء) على الشعر[99].

فبتأثير الإنشاد والغناء خصوصاً، فضلاً عن التوجه الشفوي العام، جاء التشديد اللاحق في النقد القديم على سلاسة الألفاظ وسهولتها، فقد اشترط قدامة في اللفظ «أن يكون سمحاً سهل مخارج الحروف من مواضعها، عليه رونق الفصاحة، مع الخلو من البشاعة»[100] ممثلاً له أكثر ما مثل بالتشبيب (وهو ما يرتبط عادة بالغناء) ومبتدئاً بأبيات من عينية الحادرة:

وتصدفت حتى استبتك بواضح   صلت كمنتصب الغزال الأتلع

وبمقلتي حوراء تحسب طرفها ... وسنان حرة مستهل المدمع
وإذا تنازعك الحديث رأيتها ... حسناً تبسمها لذيذ المكرع
كغريض سارية تفتحه الصبا ... بنزيل أسجر طيب المستنقع
لعب السيول به فأصبح ماؤه ... غللاً يقطع في أصول الخروع
فسمي ويحك هل سمعت بفتية ... غاديت لذتهم بأدكن مترع
بكروا علي بسحرة فصبحتهم ... من عاتق كدم الذبيح مشعشع[101]

فالأصولية الشفوية والمغناة منه خصوصاً هي المسؤولة - غالباً - عن مثل هذه التشديدات في إرسال اللفظ التي لم تأت تلقائياً، بل من جراء الإحساس المتراكم بمسالك الألفاظ وتوجهاتها الخاصة في الأوزان وطرائق تنظيمها، ولذلك عد قدامة من نعت الوزن الجيد «أن يكون سهل العروض»[102]، وأن يكون مرصعاً كقول زهير:

كبداء مقبلة، وركاء مدبرة ... قوداء فيها إذا استعرضتها خضع[103]

فهو مما كان يسهِّل الإنشاد به فيما يبدو.

الوزن:

لم يأت - فيما يظهر - قول الحاتمي أن على الشاعر أن «يتأمل الغرض الذي يرميه فكره، فينظر في أي الأوزان يكون أحسن استمراراً، ومع أي القوافي يكون أشد اطراداً»[104] اعتباطاً يرفع بمقتضاه قيمة الوزن حتى يجعله مناسباً لأغراض دون أخرى، وأحسن استمراراً فيها، لولا ارتباط الوزن بالإنشاد الذي يمنح الغرض وجوده التام أو كماله، من حيث إن الوزن المنشد به هو الإحالة الصوتية البارزة للدلالة على ما هو في القصيدة من مكامن الغنى والتميز، وهو ما حاول ابن طباطبا من

قبل إلزام الشاعر المحدث به «فإذا أراد الشاعر بناء قصيدة مخض المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكره نثراً، وأعد له ما يلبسه إياه من الألفاظ التي تطابقه، والقوافي التي توافقه، والوزن الذي يسلس له القول عليه»[105] وما كرره أبو هلال العسكري «وإذا أردت أن تعمل شعراً فأحضر المعاني التي تريد نظمها فكرك، وأخطرها على قلبك، واطلب لها وزناً يتأتى فيه إيرادها وقافية يحتملها»[106] فالشاعر الشفوي - راجحاً - هو الذي يفكر في الإنشاد الذي ستقدم به القصيدة، فيصوغ أفكاره ضمن قالب وزني معين، بخلاف الشاعر الكاتب الذي تمتزج عنده لحظة التأليف ولحظة الوزن، مادام الأخير سوى قالب شكلي جامد لصوغ الأفكار، لا يفكر الشاعر في الإنشاد به، أي لا يكون وسيلة لتقديم القصيدة.

من هذا المنطلق أبدع الشاعر القديم الأوزان أثناء بحثه عما يمنح قصيدته الحضور والذيوع، لكن الشاعر المحدث غالباً ما كان ينساب وراء الأوزان المعرفية المحددة بالعروض، ذلك أنه لا يبحث عن إنشادها أصلاً، إلا ما اتصل من الشعر بالغناء فقد ظهرت فيه أوزان جديدة[107].

يظهر الوزن في الشفوية نشاطاً ملحوظاً، فهو من أبرز مزايا الأسلوب الشفوي وطرائق تقديمه في الوقت نفسه كما أسلفنا، إنه بمعنى آخر جزء من العملية الإبداعية والإيصالية معاً (كما نرسم اليوم القصيدة الحديثة بطريقة ما على الورق) وليس قالباً جامداً، ولذلك ظل ذا قيمة متميزة في النقد القديم إلى الحد الذي تقصى فيه الصورة، ويشار إلى قيمته الخاصة في تكوين القصيدة وفي تعريف الشعر، أي أنه حتى ظهور عمود الشعر مكتملاً على يد المرزوقي ظل وضع الوزن عند النقاد متميزاً سواء في تعريفهم للشعر كما في قول قدامة الشعر «قول موزون مقفى يدل على معنى»[108] الذي كرره نصاً أحمد بن

فارس[109] (ت 395هـ) والمرزوقي[110] (ت 421هـ) وتأثر به الحاتمي (ت 388هـ) بوضوح[111]، أو عند الحديث عن تصميم القصيدة كما في قول ابن طباطبا وأبي هلال السابق، باستثناء ما يمكن رؤيته عند الفارابي (ت 339هـ) الذي يمكن عده رأس الامتداد الذي جعل الوزن في درجة ثانوية، فقوام الشعر وجوهره عنده «هو أن يكون قولاً مؤلفاً مما يحاكي الأمر، وأن يكون مقسوماً بأجزاء ينطق بها في أزمنة متساوية، ثم في سائر ما فيه، فليس بضروري في قوام جوهره، وإنما هي أشياء يصير بها الشعر أفضل، وأعظم هذين في قوام الشعر هو المحاكاة، وعلم الأشياء التي بها المحاكاة، وأصغرهما الوزن»[112] فالوزن عند الفارابي «يظل مجرد عنصر مساعد، يعاون المحاكاة [التخييل] على تحقيق غايتها بشكل أفضل بل إنه يرى أن القول المحاكي يمكن أن يتصف بالشاعرية، حتى لو خلا من الوزن»[113] وقد تلاه في ذلك ابن سينا (ت 428هـ) الذي عرف الشعر بدءاً بأنه «كلام مخيِّل»[114] مردفاً بأنه يتألف من «أقوال موزونة متساوية، وعند العرب مقفاة، ومعنى كونها موزونة أن يكون لها عدد إيقاعي، ومعنى كونها متساوية هو أن يكون كل قول منها مؤلفاً من أقوال إيقاعية، فإن عدد زمانه مساو لعدد زمان الآخر، ومعنى كونها مقفاة هو أن تكون الحروف التي يختم بها كل قول منها واحدة»[115] ويوضح ابن سينا مقصده من مصطلح التخييل فيقول «والمخيل هو الكلام الذي تذعن له النفس فتنبسط عن أمور، وتنقبض عن أمور، من غير روية وفكر واختيار، وبالجملة تنفعل له انفعالاً نفسانياً غير فكري، سواء كان القول مصدقاً به أو غير مصدق به فإن كونه مصدقاً به غير كونه مخيلاً أو غير مخيل، فإنه قد يصدق بقول من الأقوال ولا ينفعل عنه»[116]، أي أن ثمة وعياً أدرك قيمة التصوير في الشعر نتج ضمن ما نتج - فضلاً عن التأثر بأرسطو - تحت تأثير التوجه الشعري الكتابي الذي ازدهر منذ القرن الثاني للهجرة تقريباً، وهو التوجه الذي

يدخل لإنجاز شعريته في مواجهات لا يكون الوزن في أولياتها بقدر ما يكون التخييل وإبداع التصور، ولذلك فإن الفارابي متمكناً من هذه الرؤية كما يبدو عاب التصور القديم الذي يهتم بتقديم الوزن في تحديد ماهية الشعر، يقول «والجمهور وكثير من الشعراء إنما يرون أن القول شعر متى كان موزوناً مقسوماً بأجزاء ينطق بها في أزمنة متساوية، وليست بالوزن كانت مؤلفة مما يحاكي الشيء أم لا، والقول إذا كان مؤلفاً مما يحاكي الشيء ولم يكن موزوناً بإيقاع فليس يعد شعراً، ولكن يقال هو قول شعري، فإذا وزن مع ذلك وقسم أجزاء صار شعراً»[117] وقد امتد هذا الأثر إلى ابن رشد (ت 595هـ) الذي يرى أن ما يستحق تسمية الشعر هو ما جمع بين المحاكاة والوزن[118] وإلى حازم القرطاجني (ت 684هـ) الذي عرف الشعر بقوله «الشعر كلام مخيل موزون، مختص في لسان العرب بزيادة التقفية إلى ذلك، والتئامه من مقدمات مخيلة، صادقة كانت أو كاذبة، لا يشترط فيها - بما هو شعر - غير التخييل»[119]، كما عرفه في موضع آخر بصورة جمعت بين الوزن والتخييل والقدرة على إثارة الانفعال[120].

وفي إطار هذا السياق قرر عبدالقاهر الجرجاني (ت 471هـ) أن الوزن «ليس هو من الفصاحة والبلاغة في شيء، إذ لو كان مدخل فيهما لكان يجب في كل قصيدتين اتفقتا في الوزن، أن تتفقا في الفصاحة والبلاغة.... فليس بالوزن ما كان الكلام كلاماً، ولا به كان كلام خيراً من كلام»[121] مغفلاً - أي عبدالقاهر - قيمة الوزن في الحالة الشفوية، وما يمكن أن يؤطر داخله من انفعالات أثناء الإنشاد، أي أنه نظر إلى الوزن بوصفه شيئاً صامتاً بعيداً عن الإنشاد أو عن الإلقاء المصوت، أو نظر إليه برؤية كتابية، لقد طلبت أم جندب من علقمة الفحل وامرئ القيس زوجها أن ينشدا على وزن واحد وروي واحد حتى تحكم بينهما[122] فكيف تفسر هذه الرغبة التي خامرتها

لولا ما توحي به قيمة الوزن في المقام الشفوي، وإلا طلبت منهما أن ينسجا في معنى واحد، مهملة التأكيد على واحدية الوزن والروي.

إن للوزن القيمة الأولى - كما يبدو - في الشعر الشفوي، فلو تم النظر إلى تعريف قدامة للشعر بأنه «قول موزون مقفى يدل على معنى»[123] وما جاء في توضيحه لهذا التعريف «فقولنا (قول) دل على أصل الكلام، الذي هو بمنزلة الجنس للشعر، وقولنا (موزون) يفصله عما ليس بموزون، إذ كان من القول موزون وغير موزون»[124] لأدرك الناظر أن الكلام يمثل (الجنس) بالنسبة للشعر والنثر على حد سواء، وأن هذا الكلام يكون في منزلة الصفر من حيث الشكل الشعري، حتى يضاف إليه ما يجعله موسوماً بصفة الشعر أي الوزن والقافية[125].

فالوزن بهذا المعنى - أي مادام الكلام هو الجنس الجامع للشعر والنثر على حد سواء من غير تحديد نوعية هذا الكلام - يكون إبداعاً لاسيما في صدوره عن استعداد ذاتي تلقائي يتصل جذرياً بمقولة الطبع القديمة التي تحدث عنها النقاد، والتي يمكن تلخيصها بأنها «القوة الطبيعية الفطرية الخفية، والطاقة الكامنة في ذات الشاعر التي تتولى عملية الإبداع الشعري، وليس للإنسان دور في اكتسابه بل هو سجية وجبلة واستعداد فطري غريزي لقول الشعر، يقوى ويتعزز بالدربة والمران والثقافة»[126].

لقد امتلك الوزن بوصفه طبعاً إمكانية القدرة على مفاجأة المتلقي - السامع بالقدرة على ضبط الكلام المتناثر المشتت، ونظمه، أي جعله أخاذاً وملفتاً وأكثر بروزاً وحضوراً مما هو عليه في النثر بأوزانه التركيبية الصغيرة غير المنضبطة كما في الخطابة مثلاً، وكلما كان الشعر - فضلاً عن وزنه - مشتملاً على قدر أكبر من التصريع والتسجيعات الداخلية «كان أدخل له في باب الشعر، وأخرج عن

مذهب النثر»[127] ذلك «لأن بنية الشعر إنما هي التسجيع والتقفية»[128].

الفرق هنا وزني بين الشعر والنثر، فكلما زاد الحضور التوقيعي للكلام، كان أدخل له في باب الشعر، على حد تعبير قدامة، وبضعفه يقترب من النثر، بما يذكر بوصف المطبوعين لشعر أبي تمام بأنه بالخطب وبالكلام المنثور أشبه لكثرة الزحافات فيه واضطراب وزنه[129].

الشعر = نثر + وزن

فالشفة هي المعيار إذ لا وجود للتصوير هنا في تحديد ماهية الشعر.

وقريب من تعريف قدامة ما يمكن أن يرى عند ابن طباطبا الذي عرف الشعر بأنه «كلام منظوم بائن عن المنثور الذي يستعمله الناس في مخاطباتهم، بما خص به من النظم الذي إن عدل عن جهته مجته الأسماع، وفسد على الذوق، ونظمه معلوم محدود، فمن صح طبعه وذوقه لم يحتج إلى الاستعانة على نظم الشعر بالعروض التي هي ميزانه، ومن اضطرب عليه الذوق لم يستغن عن تصحيحه وتقويمه بمعرفة العروض والحذق به، حتى تعتبر معرفته المستفادة كالطبع الذي لا تكلف معه»[130].

فابن طباطبا أولاً يخصص الشعر بالكلام المنظوم المقابل لغوياً للمنثور، فيكون الوزن حينئذ عنده العلامة الجوهرية الأساسية المائزة للشعر، الأمر الذي يؤكده في موضع آخر من كتابه «قيل للعتابي: بماذا قدرت على البلاغة؟ فقال: بحل معقود الكلام، فالشعر رسائل معقودة، والرسائل شعر محلول»[131] ويرتبط بهذا - أي بمساواته بين الشعر والنثر إلا بالوزن - قوله «فمن الأشعار أشعار محكمة، متقنة، أنيقة الألفاظ، حكيمة المعاني، عجيبة التأليف، إذا نقضت وجعلت نثراً لم تبطل جودة معانيها، ولم تفقد جزالة ألفاظها[132]، لكنها ليست شعراً لأنها ليست موزونة[133].

وهو ثانياً: لم يلتفت إلى الجانب التصويري في تعريفه، مما يؤكد الجانب الأول (الوزني) في تحديد ماهية الشعر كما حدث عند قدامة.

وهو ثالثاً: يعتمد على الطبع في إرسال الوزن إلا من تعصت عليه الموهبة استعان بالعروض حتى تصير معرفته المستفادة كالطبع الذي لا تكلف معه.

كان الوزن إبداعاً لارتباطه بالطبع في الإطار الشفوي، لكنه تراجع تحت تأثير الكتابة، صار قوالب جامدة مصنوعة، ولذلك تساءل أبو حيان التوحيدي (ت بعد 421هـ) بحرقة أمام مسكويه «لم صار العروضي رديء الشعر، قليل الطبع، والمطبوع على خلافه؟ ألم تُبْنَ العروض على الطبع؟ أليست هي ميزان الطبع؟ فما بالها تخون؟ قد رأينا بعض من يتذوق وله طبع يخطئ ويخرج من وزن إلى وزن، وما رأينا عروضياً له ذلك، فلم كان هذا - مع هذا الفضل - أنقص ممن هو أفضل منه»(134) كان الوزن ملتحماً بالجمال النطقي للصياغات، منتمياً إلى نوعها من حيث كونه شفوياً، بخلاف ما في الكتابة، ومنظماً لها في الوقت نفسه من حيث كونه طبعاً يتجسد في نظام، ولا يجسده نظام، كان الوزن بهذا المعنى رؤية فنية تواكب نمو الشعر وتستجيل لتحولات صياغاته الداخلية، كان مستوحى من الحيوية المباشرة للشفة وإنجازاتها، ولربما ارتبط عند منشديه الأول بوقائع الأحداث وظروفها، أي كان صدى مباشراً للواقع والشفة، ولذلك فهو أس حي في الشعر الذي تأسس فيه (أعني في الشعر العربي قبل الإسلام) وإن تكررت أنماطه (بحوره) مادام غير ملتزم لقاعدة، ظل وتقليد فيما يليه لاسيما بعد ظهور العروض، إذ غلب عليه التقعيد والنظام، إلا ما ابتكر من أوزان.

ثم إن الشعر العربي قبل الإسلام كان غنائياً يعبر عن حالات الذات وانفعالاتها، فطبيعي أن تتداعى أوزانه بحرية مطلقة، وتكون

دالة أساسية على الشعرية حتى تلك التي عدت خارجة على العروض، كقصيدة عبيد بن الأبرص:

أقفر من أهله ملحوبُ فالقطبيّاتُ فالذّنوبُ[135]

وقصيدة عدي بن زيد:

قد حان تصحوَ لو تُقْصِرْ وقد أتى لما عهدتُ عُصُرْ[136]

فضلاً عما سلف ثمة رأي يرى أن الوزن الذي كان يحتفى به إنشاداً جعل الشعر للجمهور «وهو صاحب الحكم عليه، وعلى قيمته، وهذا المنحى حمل النقاد العرب على تشجيع الجانب الوزني والإيقاعي الخارجي، واعتماده معياراً حكمياً للتمييز»[137]، لكن هذا الرأي ينظر إلى الوزن من منطلق أثره في المتلقي مغفلاً قيمته الأساسية التي دفعت بالنقاد إلى عده أساساً في تحديد ماهية الشعر، أي بوصفه إبداعاً.

إن البعد الإيقاعي (الوزني) يدخل «عميقاً في صميم ماهية الحدث الشعري، وبالتالي فإن جوهر عملية البناء الشعري يتمثل في (إقامة الوزن وتخير اللفظ) كما يقول الجاحظ، وفي (ائتلاف اللفظ والوزن) كما يعبر قدامة»[138]، غير أنه يجب التنبيه على أن الجاحظ أدخل عنصر التصوير في تعريف الشعر، (فإنما الشعر صناعة، وضرب من النسج، وجنس من التصوير) وهي إشارة ذكية متقدمة تحسب له، عند تأملها في سياقها كاملاً يلحظ أن الوزن يدخل عند الجاحظ ضمن بنية التصوير «المعاني مطروحة في الطريق، يعرفها العجمي والعربي والبدوي والقروي والمدني، وإنما الشأن في إقامة الوزن، وتخير اللفظ، وسهولة المخرج، وكثرة الماء، وفي صحة الطبع، وجودة السبك، فإنما الشعر صناعة. وضرب من النسج، وجنس من التصوير»[139]، فثمة عناصر أساسية شفوية أوردها الجاحظ أولاً يضمها قوله (فإنما الشأن

في إقامة الوزن، وتخير اللفظ.... إلى قوله: وجودة السبك) تحيل ثانياً وفي مجموعها كما يظهر في سياق القول على جوهر التعريف الوارد بعد إنما الثانية.

وعليه يكون الوزن الذي وضعه الجاحظ في أول العناصر ملتحماً بطبيعة التصوير في الشعر، أو جزءاً من بنائه التصويري، شأنه شأن اللفظ والسبك، بما يتوفر فيه من شكل إيقاعي يتجاوب مع طبيعة الإحساسات الداخلية المتسقة في تراكيب الجمل المحملة بالتصوير طبعاً، يؤيد ذلك قوله «والشعر لا يستطاع أن يترجم، ولا يجوز عليه النقل، ومتى حول تقطع نظمه، وبطل وزنه، وذهب حسنه، وسقط موضع التعجب منه، لا كالكلام المنثور، والكلام المنثور المبتدأ على ذلك، أحسن وأوقع من المنثور الذي حول عن موزون الشعر»(140).

القافية:

في تعريف الخليل (ت 174هـ) للقافية يظهر الجانب الصوتي الشفوي بارزاً «هي آخر البيت، إلى أول ساكن يليه، مع المتحرك الذي قبل الساكن»(141) فتكون القافية على هذا كلمة، أو كلمتين، أو جزءاً من كلمة، أو كلمة وجزءاً من أخرى، إذ لا وجود للدلالة هنا في هذا الضبط، بمقدار ما تم التركيز على دورها التوقيعي الشفوي الذي لا تبرز قيمته إلا بأن يتلو القوافي بعضها البعض الآخر، كحوافر الخيل، في تتابع منتظم، يقول ابن الأعرابي «استجيدوا القوافي فإنها حوافر الشعر»(142)، ومعنى الاستجادة هنا لا يهمل الاهتمام بالجانب الصوتي لما تمنحه الحوافر من قوة توقيعية واضحة ومتتالية، تستطيع الأذن إدراكها بتميز، تصير القافية بتواليها أبرز ملمح صوتي يمكن أن يسمع في القصيدة كلون بارز في لوحة «وإنما الكلام أصوات محلها من الأسماع محل النواظر من الألوان»(143) ذلك أنها تتعدى البيت إلى

البيت إلى البيت من غير أن يحدث تطور في بنيانها الصوتي بما يزيدها تركيزاً، وتأخذ في الاتساق حتى تشكل طبيعة الذوق، بدل أن تكون مدعاة للملال، هذا الاتساق الصارخ هو الذي دعا إلى ملاحظة عيوب القافية عند العرب الأول من غير النقاد، وهو ما أشار إليه الجاحظ بقوله «وقد ذكرت العرب في أشعارها السناد والإقواء والإكفاء ولم أسمع بالإيطاء، وقالوا في القصيد والرجز والسجع والخطب، وذكروا حرف الروي والقوافي، وقالوا هذا بيت وهذا مصراع»[144] فالإقواء «هو اختلاف الإعراب في القوافي، وذلك أن تكون قافية مرفوعة، وأخرى مخفوضة»[145] وهو كثير في شعر الأعراب ولا يجوز للمولدين لأنهم قد عرفوا عيبه»[146]، والإكفاء كما في تعريف الخليل هو «ما اضطرب حرف رويه فجاء مرة نوناً ومرة ميماً ومرة لاماً، وتفعل العرب ذلك لقرب مخارج الميم من النون»[147]. والسناد فيما يرى ثعلب هو «دخول الفتحة على الضمة والكسرة، نحو قول ورقاء بن زهير العبسي:

رأيت زهيراً تحت كلكل خالد   فأقبلت أسعى كالعجول أبادر

فشلت يميني يوم أضرب خالداً   ويمنعه مني الحديد المظاهر

فكسر وفتح»[148]، وهو فيما يرى ابن سلام «أن تختلف القوافي نحو: نقيب وعيب، وقريب وشيب»[149]، أو بتعبير قدامة «أن يختلف تصريف القافيتين، كما قال عدي بن زيد:

ففاجأها وقد جمعت جموعاً   على أبواب حصن مصلتينا

فقدمت الأديم لراهشيه   وألفى قولها كذباً ومينا»[150]

ربما يكون قدامة هو الذي أعطى هذه التعريفات شكلها النظري الصارم حين جمع بين تصورات أسلافه وثقافته المنطقية كما يقرر لطفي اليوسفي[151]، فجعلها تتسق في أنظمة واضحة من العيوب والنعوت

الصوتية والدلالية، فتحدث - فضلاً عن العيوب السابقة التي ترد في شكل تنافر صوتي وتسهم في تعطيل ظاهرة التناغم الذي يوقع فيما بين الأبيات[152] - عن التجميع «وهو أن تكون قافية المصراع الأول من البيت الأول على روي متهيئ لأن تكون قافية آخر البيت، فتأتي بخلافه، مثل ما قال عمرو بن شأس:

تذكرت ليلى لات حين ادكارها وقد حني الأصلاب ضلاً بتضلال»[153]

فالتجميع «يعطل ظاهرة رد الأعجاز على الصدور»[154] وهي ظاهرة شفوية «ويبطل ما تفرزه من إيقاع داخلي»[155].

وفي نعت القوافي أشار قدامة إلى:

1 - «أن تكون عذبة الحرف، سلسة المخرج»[156].

2 - «وأن تقصد لتصيير مقطع المصراع الأول في البيت الأول من القصيدة مثل قافيتها»[157].

الأمر الذي يوفر للقافية قدراً أكبر من الحضور التوقيعي السلس المشتق من طبيعة التركيب الصوتي للبيت، فكلما زادت التسجيعات الداخلية كانت إمكانية استقبال القافية والترنم بها أكثر تطريباً، وفي هذا الصدد أشار قدامة إلى أن تكرار التصريع في أبيات أخر من القصيدة بعد البيت الأول دال على اقتدار الشاعر وسعة بحره[158]، ويقترب من هذا - أي من اهتمامه بالجانب الصوتي - أنه عد الإيطاء سمجاً في القصيدة لو تكرر أكثر من مرتين لفظاً ومعنى، فإن اتفق لفظاً واختلف معنى «كان جائزاً كقولك: أريد خياراً، أي تريد خياراً لك من الله في كذا، وخيار الشيء أجوده»[159]، فالنزعة تميل هنا نحو إيثار الإكثار من الترديد الصوتي الذي تستغل اندفاعاته في إبراز الدلالة وتقديمها بوضوح كما في التوشيح «وهو أن يكون أول البيت شاهداً بقافيته، ومعناها متعلقاً به حتى إن الذي يعرف قافية القصيدة

التي البيت منها إذا سمع أول البيت عرف آخره وبانت له قافيته»[160] وهو - أي التوشيح - مما تأسس شفوياً في الشعر العربي قبل الإسلام «كقول عباس بن مرداس:

هم سَوَّدوا هُجْناً وكلُّ قبيلة يُبَيِّنُ عن أحسابها من يسودُها

فمن تأمل هذا البيت وجد أوله يشهد بقافيته»[161].

وما دأب الشعراء الأمويون والعباسيون وشعراء عصور الانحطاط وغيرهم على تكراره و«مثال ذلك قول الراعي:

وإن وزن الحصى فوزنت قومي وجدت حصى ضريبهم رزينا

فإذا سمع الإنسان أول هذا البيت استخرج منها لفظة قافيته، لأنه يعلم أن قوله «وزن الحصى، سيأتي بعده رزين لعلتين:

أحدهما: أن قافية القصيدة توجبه.

والأخرى: أن نظام المعنى يقتضيه لأن الذي يفاخره برجاحة الحصى يلزمه أن يقول في حصاه إنه رزين»[162].

ولذلك فإن الشعراء طبقوا تبعاً لشعراء عصر ما قبل الإسلام «مبدأ الائتلاف أو علاقة التلاحم التي عليها أن تربط القافية بباقي البيت، وهذه قاعدة أساسية لتدرج معقول نحو هدف متوقع، وقد صاغ قدامة بن جعفر لهذا المبدأ النظرية [نعت ائتلاف القافية مع ما يدل عليه سائر البيت] مبيناً إذا كانت الحاجة ماتزال تستدعي ذلك، إلى حد تؤثر النهاية الصوتية الحتمية والثابتة على النمو الدلالي»[163] فبوساطة الإجراء العملي ميز قدامة «بين نمطين من الوصل ومحسنين يؤمنان الارتباط المرغوب فيه [كما في التوشيح أولاً] فإنه ينبغي أن يتيح للسامع أن يستنبط العجز من الصدر، لقد أبرز كل المنظرين [بدءاً من الجاحظ] انطلاقاً من العديد من الأمثلة، وبفضل تمييزهم بين

الرسائل المختلفة دقة حركة الفكرة التي تؤدي بدون جهد إلى القافية، وتجد فيها تفتحها النهائي»[164] وكما في الإيغال ثانياً «وهو أن يأتي الشاعر بالمعنى في البيت تاماً من غير أن يكون للقافية فيما ذكره صنع، ثم يأتي بها لحاجة الشعر، فيزيد بمعناها في تجويد ما ذكره من المعنى في البيت، كما قال امرؤ القيس:

كأن عيون الوحش حول خبائنا وأرحلنا الجزع الذي لم يثقب

فقد أتى امرؤ القيس على التشبيه كاملاً قبل القافية، وذلك أن عيون الوحش شبيه به، ثم لما جاء بالقافية أوغل بها في الوصف ووكده، وهو قوله (الذي لم يثقب) فإن عيون الوحش غير مثقبة، وهي بالجزع الذي لم يثقب أدخل في التشبيه، وكما قال زهير:

كأن فتات العهن في كل منزل نزلت به حب الفنا لم يحطم

فالعهن هو الصوف الأحمر، والفنا حب تنبته الأرض أحمر، فقد أتى على الوصف قبل القافية، لكن حب الفنا إذا كسر كان مكسره غير أحمر، فاستظهر في القافية لما أن جاء بها بأن قال (لم يحطم) فكأنه وكد التشبيه بإيغاله في المعنى»[165].

قد يبدو هنا موقع القافية خالياً من الارتباطات الصوتية الواضحة كما في التوشيح، لكن المجيء بالإيغال، على الرغم من أن القيمة الدلالية الأساسية في البيت قد اكتملت، كان بفاعلية القافية، وأثرها الصوتي المتسق الذي يجب أن يتسلسل إلى نهاية القصيدة «إن الكلمة - القافية حسب قدامة تلحق بتنظيم دلالي مستقل فتبدو حشواً، فوظيفتها الصوتية وحدها هي ما يتطلب حضورها، وحسب فن الشاعر، يمكن لمباغتة الفكرة أن تؤدي إلى توسيع وتجاوز، أو أن تختزل إلى إيغال، وبمجرد ما يحقق المعنى هدفه الأول، فإنه يستأنف سيره في فضاء جد ضيق، سبق أن شغله جرس حدد من قبل»[166].

ولهذا فإن البلاغيين «يميزون التتميم [لاسيما حين يرد في آخر البيت] عن الإيغال، ففي التتميم تكون الكلمة - القافية ضرورية لفهم معنى ناقص، بينما يصف الإيغال تغلغلاً أعمق في دلالة تكتفي بذاتها، وبناء على ذلك تتخذ الكلمة - القافية موقعاً في تأليف نهائي من تشبيه، واستعارة، وطباق... إلخ، أو أنها تقترن فقط بالمعنى في شكل زيادة دلالية، ويمكنها أن تشغل، سواء أكانت صيغة اسمية أم فعلية، كل المواقع، وأن تندمج في أي مركب من المركبات التي تشكل البيت، وهذا ما تسمح لها به نحويتها»[167] بحيث يمكنها في حالات متعددة أن تواجه الصفات الصوتية بنفسها لبعض تركيبات البيت كما في قول امرئ القيس:

وصرنا إلى الحسنى ورق كلامنا ورضتُ، فذلّتْ صعبةً أيَّ إذلالِ[168]

وكما في قول الشنفرى:

وما ذاك إلا بسطة عن تفضل عليهم، وكان الأفضلَ المتفضلُ[169]

فقول امرئ القيس (أي إذلال) الذي جاء إيغالاً يتسلسل صوتياً مع (ذلت)، وكذلك قول الشنفرى (وكان الأفضلَ المتفضلُ) فقد تراسلت قيمته الصوتية مع (تفضل) على الرغم من أن الحضور الدلالي (لذلت) و(تفضل) ما كان يمكن له أن يوجد في متن البيت لولا أن المادة الصوتية للقافيتين (إذلال) و(المتفضل) استدعتهما.

بمعنى آخر إن العلاقة وشيجة ومزدوجة بين القافية ذات القيمة الصوتية البارزة التي تجتلب إليها كلمات مشاكلة لها صوتياً في متن البيت، وهذه الكلمات التي تؤثر بدورها دلالياً على التوجه المعنوي للقافية.

إن القافية - فيما يبدو - لا تقوم بدور تنظيمي على صعيد

الاتساق الوزني بين الأبيات حسب، وإنما قد تخضع التوجهات الصوتية داخل البيت لتنظيم ما، فالعروض الصوتية المشاكلة للقافية أو المقاربة لها لا يمكن أن يتم النظر إليها بمعزل عن المادة الصوتية المتكررة بحدة في القافية، بوصف أن الشعر الشفوي يقوم جزء من قيمته على هذه التماثلات الصوتية، وإن كررها الشعراء الكتابيون في العصر العباسي، وأبدعوا فيها كأبي تمام مثلاً، فإن ما كانت تقود إليه من فعالية ذهنية أكثر تجريداً بحيث لا تفهم من جراء السماع الأول يجعل هذا الترديد ليس هدفه الإبراز المباشر للدلالة بحيث يسابق المعنى لفظه واللفظ معناه على حد تعبير الجاحظ[170]، وإنما إمتاع المتلقي - السامع (الخليفة أو الأمير أو القائد) الذي كانت القصيدة تنشد بحضرته، إمتاعه بهذه التوهجات الصوتية التي أمكن استلهامها من القيم التصويتية الشفوية القديمة، والإبداع فيها، وتعميقها، ومع هذا فقد بدت عند الشعراء العباسيين محاولات تمرد على القافية الموحدة (أو قافية الشعر العربي قبل الإسلام) «إذ حاول الوليد بن يزيد وخاصة بشار بن برد وأبو الشيص، وأبان اللاحقي، وأبو نواس على التوالي، الانفلات من هذا القيد، وهكذا ظهرت الخطاطات التي أسست معمارية المزدوج والمسمط والمخمس»[171] لقد كانت «هناك بداية نمط شعري لن يتطور إلا لاحقاً في الأندلس، ففي هذا القرن الثالث، كان لابد من الفعل الحاسم لشاعر شعبي حقيقي يحدث تطوراً لا مرد له، وكان لابد، من أجل نشأة هذا الفعل، من تغيير في شروط الإبداع، وإعادة النظر في تنظيم المجتمع برمته، غير أن عالم ذلك الوقت لم يكن مهيأ للانهيار»[172] أو لتغيير يطول الفعل الشعري الإبداعي في كل أركانه، إذ لم يكن من الممكن مطلقاً أن يتقبل الخليفة مدحاً بقواف متعددة تعرقل نمو إحساسه الانفعالي وذوقه الذي لم يعتد على تلقي الصور الشعرية عبر افتراضات وزنية وقافوية مفاجئة، بل ربما عاب

الخليفة القافية التقليدية إن بدت لينة غير منطبقة على شعوره الانفعالي في الزهو والقوة والفخامة[173].

ولعل الطريقة الوصفية وما اتسمت به من دقة وضبط التي قدمها الخليل بن أحمد الفراهيدي للوزن والقافية أسهمت هي أيضاً في تثبيت الطابع التقليدي لهما، فعمل الخليل هو عمل تنظيري لاحق لتشكيل شعري سابق هو الشعر العربي قبل الإسلام، وهو عمل بارع بلا شك، لكنه محدود في الوقت نفسه، ذلك أنه يمثل ما قد استخدم واستقر من نماذج الأوزان والقافية[174] فضلاً عن أنه سرعان ما ثبت عمل الخليل بتأثير الرغبة في إثبات أن علم العروض قد أسس ماهيته الحقة اقتداء بعلوم النحو والفقه واللغة وغيرها، بحثاً - في الاتجاه العام - عن واقع أبيستمولوجي تكون فيه العلوم تستوحي التجارب القديمة أساساً، فتصير بذلك ذات بعد نموذجي مثالي يمكن تطبيقه لاحقاً بحسب الحالات الخاصة بالعلوم المختلفة، وفي حالة الشعر فقد ظل يقرأ فيما بعد وتكرس أوزانه بالكيفية التي كان عليها الشعر العربي قبل الإسلام، بما عزز علم العروض نفسه، بل إنه تم النظر إلى كثير من مظاهر التجنيس والتسجيع والترصيع وعلاقتها بالقافية بالصورة التي تم بها النظر إلى الشعر العربي قبل الإسلام، على الرغم من أن الأمر ليس كذلك تماماً، وإن تماثل الشعر اللاحق مع القديم في بعض حالاته[175]، ذلك أن اللفظية المنطوقة في شعر عصر ما قبل الإسلام التي هي نتاج سياق فني تاريخي معين تغدو غير منسجمة تماماًحين تقرن بمنطوق الشعر المحدث الذي كان يتفاعل ذهنياً بدقة، ثم يتسق في لوحة من النظام البديعي الذي يدرك الشاعر صنعه ورصف كلماته[176]، فالفعل البديعي هنا فعل واع يحسب الأبعاد الدلالية المفاجئة التي سوف تفرزها المقابلات والتجنيسات والتسجيعات كما في قول أبي تمام مثلاً:

لقد نزلتْ ضنكاً من اللحد والثرى ولو كان رحبَ الذرعِ ما كان بالرُّحبِ

وكنت أرجّي القربَ وهي بعيدةٌ فقد نُقِلَتْ بعدي عن البعد والقُربِ

لها منزل تحت الثرى وعهدتُها لها منزل بين الجوانحِ والقلبِ[177]

فالميل هنا إلى هذه الأبيات لا يتم عبر تصويتاتها اللغوية بل عبر المنجزات الدلالية الذهنية التي يتم الوصول إليها، بخلاف الشعر العربي قبل الإسلام قبل الوجود الصوتي النغمي له «هو طريق التعاطف معه، وسبيل الفهم والتذوق، واكتشاف كنوزه الفنية.... ذلك أن اللغة ككتابة وقراءة لم تكن هي الأساس، بل هي الحكاية أو القول ثم الرواية»[178] ولذلك كان على مريد الشعر العربي قبل الإسلام «ألا يقرأ قصائده صامتاً، بل عليه أن يتلفظها أصواتاً مسموعة ومنغمة حسب إيقاعاتها، ومضخمة تارة، ومطلقة تارة أخرى كسيمفونية أصوات بشرية تتداخل وتتخارج وتتقاطع أنغاماً تفصيلية، وتوشيحية، حول محاور أنغام مطولة ومرددة، متراجعة وراء الأصداء، وعالية عليها»[179] ذلك أن الفكرة التي أنشئت فكرة منطوقة أصلاً فلا يمكن تقويمها خارج عروضها الصوتية، فمن الشعر ما يختار لخفة رويه على حد قول ابن قتيبة[180] وتكون الدلالة في هذه الحالة بحاجة لتلك التآلفات الصوتية التي يجب أن تسمع، فالأصوات هنا فعل جمالي، أو ممارسة فنية تخلقت مع الدلالة نفسها، ولم تأت - أي الأصوات - ضمن الاهتمام المتزايد للشاعر في إبراز قيمة الدلالة وتعميقها، بمعنى آخر إن لسان الشاعر العربي قبل الإسلام وعقله يصنعان القصيدة معاً، وفي الوقت نفه، وليس عقله ولسانه، والفرق كبير بين هذا التقديم والتأخير، يمكن إدراكه بشكل واضح حين تتم المقارنة مثلاً بين قول أبي تمام:

قرَّتْ بِقرَّانَ عينُ الدينِ وانشترَتْ بالأشترَيْنِ عيونُ الشركِ فاصطُلِما[181]

وقول امرئ القيس:

لقد طمح الطمَّاحُ من بُعْدِ أرضِه ليُلبِسَني من دائه ما تلبَّسا(182)

فترديدات أبي تمام الصوتية لا تحيل على ذاتها بقدر ما تحيل على منجزها الدلالي أولاً، بخلاف ترديدات امرئ القيس فإن قيمتها الصوتية أكبر من الدلالية، بمعنى أن النتيجة التي أدى إليها قوله (لقد طمح الطماح) و(ليلبسني من دائه ما تلبسا) لا توغل جداً في عمق ذهني دلالي يستفيد من ترديد هذه الأصوات.

الهوامش

1) ينظر الشعرية العربية، أدونيس 13.

2) ينظر النظم الشفوي في شعر ما قبل الإسلام 29-20، ويُقصد بالصيغ تعابير ذات توجهات نحوية ووزنية معينة تنحصر بحدود الجملة أو جزء منها، وقد تمتد إلى متعلقاتها، أو جمل أخرى.

3) الديوان 9.

4) الديوان 43، الحزم: ما غلظ من الأرض، النقب: الطريق في الجبل، شعبعب: اسم ماء.

5) الديوان 19، 21.

6) نفسه 46، 47 المذنب: مسيل الماء إلى الروضة، الهوادي: المتقدمة، الشأو: الطلق، المغرب: البعيد، لاحه: أضمره، العير: الحمار الوحشي.

*) «يشتمل القالب الصيغي بالمعنى الدقيق الذي حدده باري على التكرار الحرفي، أو شبه الحرفي [أي القريب من الحرفي بترجمة الدكتور فضل بن عمار العماري] ويمكن أن يختلف في الطول متراوحاً من كلمتين إلى ثلاث كلمات وقد يمتد إلى شطر كامل أو حتى بيت كامل من الشعر» النظم الشفوي في شعر ما قبل الإسلام 20 وينظر نفسه بترجمة الدكتور العماري 37.

7) الديوان 45.

8) نفسه 10.

9) البيان والتبيين 1/66-67.

10) عيار الشعر 167-168.

11) الديوان 46/2.

12) الموازنة 296/1.

13) نفسه والصفحة نفسها.

14) الموازنة 297/1-299 والأبيات في ديوان زهير 29 وديوان امرئ القيس 108، 186.

15) ينظر مثلاً الوساطة 33 والموازنة 423/1.

16) الشعر والشعراء 103/1 وواضح أن مفهوم الكتابة في النص المذكور مايزال واقعاً تحت تأثير الشفوية.

17) تاريخ النقد الأدبي عند العرب، إحسان عباس، 92-93، ويقارن بالكامل 30-31.

18) الشاعرية في تصور ابن طباطبا من خلال عيار الشعر، الدكتور عمر محمد الطالب، مجلة آداب الرافدين، العدد الرابع والعشرين، كلية الآداب، جامعة الموصل 1992، 86، ويقارن بعيار الشعر 54 وكذلك عند أبي هلال العسكري في قوله «وينبغي أن تعرف أقدار المعاني، فتوازن بينها وبين أوزان المستمعين، وبين أقدار الحالات، فتجعل لكل طبقة كلاماً، ولكل حال مقاماً، حتى تقسم أقدار المعاني على أقدار المقامات، وأقدار المستمعين على أقدار الحالات» كتاب الصناعتين 141.

19) كتاب الصناعتين 64.

20) ينظر الوساطة 15.

21) دراسة الأدب العربي 17.

22) ينظر بدايات الشعر العربي بين الكم والكيف 58-62.

23) البيان والتبيين 308/1-309.

24) نفسه 309/1.

25) السابق 408/1.

26) البيان والتبيين 312/3 وقد أورده أبو تمام في قوله:

27) البيان والتبيين 270/1.

إياك يعني القائلون بقولهم   إن الشقي بكل حبل يخنق

سر حيث شئت من البلاد فلي بها   سور عليك من الرجال وخندق

الديوان 400/4

28) نفسه 98/2.

29) السابق 169/1.

30) السابق والصفحة نفسها.

31) السابق 43/1، العود: بالفتح الجمل المسن وفيه بقية.

32) السابق 160/2.

33) السابق والصفحة نفسها.

34) السابق والصفحة نفسها.

35) السابق 247/1.

36) الإمتاع والمؤانسة 147/2.

37) نفسه 148/2.

38) السابق 149/2.

39) الشفاهية والكتابية 94.

40) ينظر نفسه 96.

41) دراسة الأدب العربي 28.

42) البيان والتبيين 96/1.

43) نفسه 114/1.

44) البيان والتبيين 87/1.

45) السردية العربية 16.

46) نفسه والصفحة نفسها.

47) البيان والتبيين 227/1.

48) نفسه 228/1.

49) السابق 299/1. الجربياء: ريح تهب بين الجنوب والصبا، العماء: السحاب الكثيف المطبق، في غب سماء: أي بعد أن ينقطع المطر يوماً..

50) السابق والصفحة نفسها. الإتاء: الرزق.

51) البيان والتبيين 115/1.

*) «بنية القالب الصيغي ليس فيها ألفاظ عَقْدية متطابقة تماماً يشترك فيها قالبان صيغيان، فمن الواضح أن هناك أمثلة كثيرة نجد فيها مجموعتين أو أكثر من الألفاظ

التي لها نفس الموقع الوزني في القالب الصيغي، مع أنها لا تشترك بأي لفظ عقدي، ويمكن أن تصاغ متخذة نفس بنية الإيقاع وحتى نفس البنية النحوية في القالب أو ما يشبهها » النظم الشفوي في شعر ما قبل الإسلام 25، مثلاً: عفت الديارُ، لعب الزمانُ، طرق الخيالُ، زعم الهمامُ، أو: حان الرحيلُ، كذب العقيقُ، سقط النصيفُ... إلخ، نفسه والصفحة نفسها، ولربما وجد مثل هذه البنى في الكتابة لكنها لا تتمتع بقدر بارز من التكرار والحضور عند الكاتبين، أي لا تصل إلى حد الظاهرة الواضحة المتقاربة.

52) ديوان امرئ القيس 148-149، أضاخ وذات السر: موضعان، ريِّق المطر: أوله، الجهلة: ما استقبلك من الوادي.

53) الشعرية العربية 23.

54) البيان والتبيين 106/1.

55) الشعرية العربية، أدونيس 23-24.

56) البيان والتبيين 44/1.

57) نفسه والصفحة نفسها.

58) الحيوان 132/3.

59) ينظر رسائل الجاحظ (رسالة ذم أخلاق الكتاب) 189/2-190.

60) ينظر الحيوان 38/1-82، والبيان والتبيين 79/1-80.

61) البيان والتبيين 28/3-29.

62) التفكير البلاغي عند العرب 141.

63) اللسان، مادة (كتب).

64) البيان والتبيين 9/2.

65) نفسه 13/2.

66) السابق 28/3.

67) ينظر الكلمات والأشياء، التحليل البنيوي لقصيدة الأطلال في الشعر الجاهلي 70، 72، 107، 108، 110، 111، 112.

68) البيان والتبيين 12/2.

69) البيان والتبيين 147/1.

70) طبقات فحول الشعراء 63/1.

*) يميل هذا البحث إلى الاعتقاد بوجود أطوار للشعر الشفوي قبل الإسلام، يمكن أن

تحدد بدراسة الصيغ، فلربما اتسم شعر آخر ذلك العصر بشيء من التنوع في الصيغ، بخلاف شعر أوله (المقطعات الشعرية)، مع عدم نفي تداخل الصيغ بين مختلف الأطوار، وإنما المدار على الهيمنة.

71) عيار الشعر 53.

72) نفسه والصفحة نفسها.

73) تاريخ النقد العربي إلى القرن الرابع الهجري 148/1.

74) عيار الشعر 53.

75) كتاب الصناعتين 61.

76) نفسه 63.

77) الوساطة 17.

78) البديع 1.

79) الوساطة 33-34.

80) نفسه 34.

81) ينظر الموازنة 296/1، 425.

82) ينظر مفهوم الأدبية في التراث النقدي 120.

83) ديوان عنترة 253.

84) شعر بشامة بن الغدير المري 223.

85) تاريخ النقد العربي إلى القرن الرابع الهجري 92-93.

86) ينظر الشعر والشعراء 525/1 والموشح 281.

87) ثلاث رسائل في إعجاز القرآن 97.

88) نظرية الانزياح عند جان كوهن، نزار التجديتي، مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية، العدد الأول، فاس - المغرب خريف 1987 م 50.

89) كتاب المنزلات 144/2.

90) ديوان النابغة 16.

91) ديوان بشر بن أبي خازم 82.

92) الشعرية العربية، أدونيس 23.

93) الشعر والشعراء 70/1.

94) ينظر الكتابة والتناسخ 67.

95) ما لا تؤديه الصفة 49.

96) الشاعر والوجود في عصر ما قبل الإسلام (رسالة ماجستير) باسم إدريس قاسم، كلية الآداب، جامعة الموصل، 1412هـ - 1992م، 49، ويقارن بمروج الذهب 221-222.

97) الشاعر والوجود والصفحة نفسها.

98) الفن ومذاهبه في الشعر العربي 43.

99) ينظر الفن ومذاهبه في الشعر العربي 43.

100) نقد الشعر 74.

101) نفسه والصفحة نفسها، والأبيات في ديوان شعر الحادرة 45-50، 56-57، تصدفت: أعرضت، استبتك: غلبتك على عقلك فصرت كأنك سبي في يدها، الأتلع: الطويل العنق من كل شيء، وسنان: كأن فيه سنة، الغريض: الماء الطري، أسجر: ماء لم يصف، لعب السيول: أي جاء من كل وجه، الغلل: الماء يجري في أصول الشجر، الخروع: النبات الناعم، أدكن مترع: زق مملوء، عاتق: خمر عتيقة، كدم الذبيح: كأنها دم دابة ذبيح فدمه طري، المشعشع: المرقق بالماء.

102) نقد الشعر 78.

103) نفسه 80-81، والبيت في ديوان الشاعر 237، الكبداء: المرأة الضخمة الوسط، الوركاء: العظيمة الوركين، القوداء: الطويلة العنق.

104) الرسالة الموضحة 42.

105) عيار الشعر 43.

106) كتاب الصناعتين 145.

107) ينظر الفن ومذاهبه في الشعر العربي 70-76، 450-455.

108) نقد الشعر 64.

109) الصاحبي 273.

110) شرح ديوان الحماسة 8.

111) الرسالة الموضحة 25.

112) تلخيص كتاب أرسطوطاليس في الشعر 172-173.

113) الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب 153.

114) الشفاء 23.

115) نفسه والصفحة نفسها.

116) الشفاء 24.

117) تلخيص كتاب أرسطوطاليس وبضمنه جوامع الشعر 172.

118) نفسه 60.

119) منهاج البلغاء 89.

120) نفسه 71.

121) دلائل الإعجاز 415-416.

122) ينظر الموشح 28-29.

123) نقد الشعر 64،

124) نفسه والصفحة نفسها.

125) ينظر فكرة العدول في البحوث الأسلوبية المعاصرة، عبدالله صولة، مجلة دراسات سيميائية، أدبية لسانية، العدد (1) فاس، المغرب خريف 1987 م 76-77.

126) المصطلح النقدي في منهاج البلغاء وسراج الأدباء لحازم القرطاجني (رسالة ماجستير) زيد قاسم ثابت، كلية التربية، جامعة الموصل، ربيع الآخر 1419هـ - آب 1998 م 182.

127) نقد الشعر 90.

128) نفسه والصفحة نفسها، ولئن عد قدامة التصريع من سمات الشعراء المطبوعين المجيدين وجعله مما يعزز فيه الشعر ويؤكدها فإن النقاد الذين ظهروا بعد العمود كابن سنان الخفاجي (ت 466هـ) وابن الأثير (ت 637هـ) ويحيى بن حمزة العلوي (ت 749هـ) مالوا إلى استقباحه إذا كثر، لتضاؤل دور الشفة وسيادة الكتابة، وفضلوا منه ما يجري مجرى اللمعة واللمحة، ينظر سر الفصاحة 189، والجامع الكبير 255، والطراز 32/3.

129) الموازنة 306/1.

130) عيار الشعر 41.

131) نفسه 114.

132) عيار الشعر 45.

133) ينظر أمثلة ابن طباطبا على ذلك، السابق 114-116 وقد بدا لصاحب هذا البحث أن بعض الدراسات الحديثة تحاول إخضاع مقولة ابن طباطبا أعلاه وغيرها لمعنى الشعر

بالمفهوم الحديث فتجعل الوزن في نظر ابن طباطبا مجرد قالب خارجي لا قيمة له، على الرغم من كون الوزن داخلاً أساساً في تعريف الشعر عنده، ينظر مفهوم الشعر، جابر عصفور، 49.

134) الهوامل والشوامل 282.

135) ينظر العمدة 140/1، والقصيدة في ديوان الشاعر 10-20.

136) ينظر الفصول والغايات 131/1، والقصيدة في ديوان الشاعر 127.

137) أدونيس والتراث النقدي 89-90.

138) الشعر والشعرية 53.

139) الحيوان 131/3-132.

140) الحيوان 75/1.

141) القوافي 1.

142) تاريخ النقد الأدبي عند العرب، إحسان عباس 85 عن المحتسب لابن جني 209/2.

143) الوساطة 412.

144) البيان والتبيين 139/1.

145) الشعر والشعراء 95/1.

146) معجم النقد العربي القديم 215/1 ويقارن بالعمدة 165/1.

147) الموشح 16.

148) قواعد الشعر 59-60، المظاهر: المجتمع بعضه على بعض، ولا يوجد ديوان للشاعر فيما يظن.

149) طبقات فحول الشعراء 75/1.

150) نقد الشعر 182 والبيتان في ديوان الشاعر 182-183، الأديم: النطع، الراهشان: عرقان في باطن الذراعين.

151) الشعر والشعرية 72.

152) نفسه والصفحة نفسها.

153) نقد الشعر 181 والبيت في شعر عمرو بن شأس الأسدي 77، ضلا بتضلال: كناية عن الباطل.

154) الشعر والشعرية 72.

155) الشعر والشعرية 72.

156) نقد الشعر 86.

157) نفسه والصفحة نفسها.

158) السابق والصفحة نفسها.

159) نقد الشعر 182.

160) نفسه 167.

161) السابق والصفحة نفسها، والبيت في ديوان الشاعر 122.

162) نقد الشعر 167.

163) الشعرية العربية، جمال الدين بن الشيخ 237، وينظر نقد الشعر 167.

164) نفسه (الشعرية العربية) والصفحة نفسها، وينظر البيان والتبيين 116/1.

165) نقد الشعر 168-169، والبيتان في ديوان امرئ القيس 53، وديوان زهير 12.

166) الشعرية العربية، جمال الدين بن الشيخ 238.

167) نفسه والصفحة نفسها، من التتميم الوارد في آخر البيت قول عنترة العبسي:

أثني علي بما علمت فإنني ... سهل مخالقتي إذا لم أظلم

فقوله (إذا لم أظلم) تتميم حسن، ينظر العمدة 51/2 والبيت في ديوان الشاعر 85.

168) ديوان امرئ القيس 32.

169) شعر الشنفرى 69.

170) البيان والتبيين 115/1.

171) الشعرية العربية، جمال الدين بن الشيخ 205-206.

172) الشعرية العربية، جمال الدين بن الشيخ 206.

173) ينر كتاب الصناعتين 471.

174) سياسة الشعر 10.

175) ينظر اتجاهات التوازن الصوتي في الشعر العربي 43-59.

176) ينظر الوساطة 33-34.

177) الديوان 54/4، الذرع: الطاقة.

178) قراءة ثانية للشعر الجاهلي: الأصالة والممكن، مطاع صفدي، مجلة الفكر العربي المعاصر، العدد العاشر شباط 1981 م 8.

179) نفسه والصفحة نفسها.

180) الشعر والشعراء، 85.

181) ديوانه 169/3، قران: اسم مكان ببلاد الخرمية، والإشتار من أمراض العين وهو أن يرتفع جفنها الأعلى حتى لا يغطي بياضها، وأشتر: موضع بين نهاوند وهمذان، والاصطلام: الاستئصال.

182) ديوانه 108، الطماح: رجل من بني أسد وشى بامرئ القيس إلى قيصر، ما تلبسا: ما حمل من السم.

ثبت المصادر والمراجع

● اتجاهات التوازن الصوتي في الشعر العربي، مساهمة تطبيقية في كتابة تاريخ الأشكال، الدكتور محمد العمري، مطبعة الجديدة، منشورات دراسات سال 1990م.

● أدونيس والتراث النقدي، عبدالرحيم مراشدة، الطبعة الأولى، دار الكندي للنشر والتوزيع، إربد، الأردن 1415هـ - 1995م.

● الإمتاع والمؤانسة، تأليف أبي حيان التوحيدي، صححه وضبطه وشرح غريبه أحمد أمين، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، لبنان.

● بدايات الشعر العربي بين الكم والكيف، الدكتور محمد عوني عبدالرؤوف، الناشر: مكتبة الخانجي بمصر 1976م.

● البيان والتبيين، أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، تحقيق وشرح عبدالسلام محمد هارون، الطبعة الثالثة، الناشر: مؤسسة الخانجي بالقاهرة.

● تاريخ النقد الأدبي عند العرب، نقد الشعر من القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجري، تأليف الدكتور إحسان عباس، الطبعة الثانية، دار الثقافة، بيروت، لبنان، 1398هـ - 1978م.

● تاريخ النقد العربي إلى القرن الرابع الهجري، الدكتور محمد زغلول سلام، دار المعارف بمصر 1964م.

● التفكير البلاغي عند العرب، أسسه وتطوره إلى القرن السادس، حمادي صمود، طبع بالمطبعة الرسمية للجمهورية التونسية 1981م.

● تلخيص كتاب أرسطوطاليس في الشعر، تأليف أبي الوليد بن رشد، ويضمنه جوامع الشعر للفارابي، تحقيق وتعليق الدكتور محمد سليم سالم، الجمهورية العربية المتحدة 1391هـ - 1971م.

● ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، للرماني والخطابي وعبدالقاهر الجرجاني، حققها وعلق عليها محمد خلف الله أحمد، والدكتور محمد زغلول سلام، الطبعة الثالثة، دار المعارف بمصر 1976م.

● الجامع الكبير في صناعة المنظوم من الكلام المنثور، لضياء الدين نصر الله بن الأثير الجزري، تحقيق مصطفى جواد وجميل سعيد، مطبعة المجمع العلمي العراقي، بغداد 1956م.

● الحيوان، أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، تحقيق وشرح عبدالسلام محمد هارون، الطبعة الثانية، شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي، مصر.

● دراسة الأدب العربي، الدكتور مصطفى ناصف، الطبعة الثانية، دار الأندلس 1401هـ - 1981م.

● دلائل الإعجاز، عبدالقاهر الجرجاني، حققه وقدم له الدكتور محمد رضوان الداية والدكتور فايز الداية، الطبعة الثانية، مكتبة سعد الدين، دمشق 1407هـ - 1987م.

● ديوان أبي تمام بشرح الخطيب التبريزي، تحقيق محمد عبده عزام، دار المعارف، مصر 1964م.

● ديوان امرئ القيس، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، الطبعة الثالثة، دار المعارف بمصر.

● ديوان بشر بن أبي حازم الأسدي، عنى بتحقيقه الدكتور عزة حسن، الطبعة الثانية، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا 1392هـ - 1972م.

● ديوان شعر الحادرة، إملاء أبي عبدالله محمد بن العباس اليزيدي عن الأصمعي، حققه وعلق عليه الدكتور ناصر الدين الأسد، دار صادر، بيروت 1393هـ - 1973م.

● ديوان العباس بن مرداس السلمي، جمعه وحققه الدكتور يحيى الجبوري، المؤسسة العامة للصحافة والطباعة، دار الجمهورية، بغداد 1388هـ - 1968م.

● ديوان عبيد بن الأبرص، تحقيق وشرح الدكتور حسين نصار، الطبعة الأولى، شركة مكتبة ومطبعة المصطفى البابي الحلبي، مصر 1377هـ - 1957م.

● ديوان عدي بن زيد العبادي، حققه وجمعه محمد عبدالجبار المعيبد، شركة الجمهورية للنشر والطبع، بغداد 1385هـ - 1965م.

● ديوان عنترة، دراسة محمد سعيد مولوي، المكتب الإسلامي، بيروت.

● ديوان النابغة الذبياني، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، الناشر: دار المعارف بمصر.

● الرسالة الموضحة في سرقات أبي الطيب المتنبي وساقط شعره، من كلام أبي علي محمد بن الحسن الحاتمي، تحقيق الدكتور محمد يوسف نجم، دار صادر للطباعة والنشر، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت 1385هـ - 1965م.

● السردية العربية، بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي، الدكتور عبدالله إبراهيم، الطبعة الأولى، الناشر: المركز الثقافي العربي، بيروت تموز (يوليو) 1992.

● سر الفصاحة، لابن سنان الخفاجي، الطبعة الأولى، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان 1402هـ - 1982م.

● سياسة الشعر، دراسات في الشعرية العربية المعاصرة، أدونيس، الطبعة الأولى، دار الآداب، بيروت 1985م.

● شرح ديوان أبي فراس الحمداني، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان.

● شرح ديوان الحماسة لأبي علي المرزوقي، تحقيق أحمد أمين وعبدالسلام هارون، الطبعة الثانية، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة 1387هـ - 1967م.

● شرح ديوان زهير بن أبي سلمى، صنعة الإمام أبي العباس أحمد بن يحيى بن زيد الشيباني، ثعلب، نسخة مصورة عن طبعة دار الكتب، الناشر: الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة 1384هـ - 1964م.

● شعر الشنفرى الأزدي، لأبي فيد مؤرج بن عمرو السدوسي، تحقيق وتذييل الدكتور علي ناصر غالب، الطبعة الأولى، دار اليمامة للبحث والطباعة، السعودية 1419هـ - 1998م.

● شعر عمرو بن شأس الأسدي، تحقيق الدكتور يحيى الجبوري، الطبعة الثانية، دار القلم، الكويت 1403هـ - 1983م.

● الشعر والشعراء لابن قتيبة، تحقيق وشرح أحمد محمد شاكر، دار المعارف بمصر.

● الشعر والشعرية، الفلاسفة والمفكرون العرب ما أنجزوه وما هفوا إليه، الدكتور محمد لطفي اليوسفي، الدار العربية للكتاب 1992م.

● الشعرية العربية، أدونيس، دار الآداب، حزيران (يونيو) 1985م.

● الشعرية العربية، تتقدمه مقالة حول خطاب نقدي، جمال الدين بن الشيخ، ترجمة مبارك حنون وزميليه، الطبعة الأولى، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب 1996م.

● الشفاء لابن سينا، وبضمنه الشعر، حققه وقدم له الدكتور عبدالرحمن بدوي، الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة 1386هـ - 1966م.

● الشفاهية والكتابية، تأليف والترج. أونج، ترجمة الدكتور حسن البنا عز الدين، مراجعة الدكتور محمد عصفور، سلسلة كتب عالم المعرفة، يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، شعبان 1414هـ - فبراير/ شباط 1994م.

● الصاحبي في فقه اللغة وسنن العرب في كلامها، لأبي الحسين أحمد بن فارس، حققه وقدم له مصطفى الشويمي، ملتزم الطبع والنشر مؤسسة بدران للطباعة والنشر، بيروت، لبنان 1964م.

● الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، الدكتور جابر عصفور، الطبعة الثالثة، الناشر: المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، 1992م.

● طبقات فحول الشعراء، تأليف محمد بن سلام الجمحي، قرأه وشرحه أبو فهر محمد محمود شاكر، مطبعة المدني، مصر.

● الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، يحيى بن حمزة العلوي، تصحيح سيد بن علي المرصفي، مطبعة المقتطف بمصر 1914م.

● العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تأليف أبي علي الحسن رشيق القيرواني الأزدي، حققه وفصله وعلق حواشيه محمد محيي الدين عبدالحميد، الطبعة الرابعة، دار الجبل للنشر والتوزيع والطباعة، بيروت، لبنان 1972م.

● عيار الشعر لمحمد بن أحمد بن طباطبا العلوي، تحقيق وتعليق الدكتور محمد زغلول سلام، توزيع منشأة المعارف بالإسكندرية.

● الفصول والغايات، أبو العلاء المعري، نشر محمود حسن زناتي المكتب التجاري، بيروت.

● الفن ومذاهبه في الشعر العربي، الدكتور شوقي ضيف، الطبعة السابعة، دار المعارف، مصر 1969م.

● قواعد الشعر، تأليف أبي العباس أحمد بن يحيى ثعلب، شرحه وعلق عليه محمد عبدالمنعم خفاجي، الطبعة الأولى، شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده بمصر 1367هـ - 1948م.

● القوافي لأبي الحسن سعيد بن مسعدة الأخفش، تحقيق الدكتور عزة حسن، دمشق 1390هـ - 1970م.

● الكامل لأبي العباس محمد بن يزيد المبرد، عارضه بأصوله وعلق عليه محمد أبو الفضل إبراهيم والسيد شحاتة، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، الفجالة، القاهرة.

● الكتابة والتناسخ، مفهوم المؤلف في الثقافة العربية، عبدالفتاح كيليطو، ترجمة عبدالسلام بنعبدالعالي، الطبعة الأولى، دار التنوير، بيروت، لبنان 1985م.

● كتاب الصناعتين: الكتابة والشعر، تصنيف أبي هلال الحسن بن عبدالله العسكري، تحقيق علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، الطبعة الثانية، ملتزم الطبع والنشر دار الفكر العربي.

● كتاب المنزلات، منزلة النص، طراد الكبيسي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد 1995م.

● الكلمات والأشياء، التحليل البنيوي لقصيدة الأطلال في الشعر الجاهلي، دراسة نقدية، الدكتور حسن البنا عز الدين، الطبعة الأولى، دار المناهل للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان 1409هـ - 1989م.

● لسان العرب للإمام العلامة أبي الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور الإفريقي المصري، دار صادر للطباعة والنشر، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت 1375هـ - 1956م.

● ما لا تؤديه الصفة، المقتربات اللسانية والأسلوبية والشعرية، حاتم الصكر، الطبعة الأولى، دار كتابات، بيروت، لبنان 1993م.

● معجم النقد العربي القديم، الدكتور أحمد مطلوب، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد 1989م.

● مفهوم الأدبية في التراث النقدي إلى نهاية القرن السابع، توفيق الزيدي، سراش للنشر، تونس 1985م.

● مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي، الدكتور جابر عصفور، الطبعة الثانية، الناشر: دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، لبنان 1982م.

● منهاج البلغاء وسراج الأدباء، أبو الحسن حازم بن محمد بن حسن القرطاجني، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، دار الكتب الشرقية، تونس 1966م.

● الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، لأبي القاسم بن بشر الآمدي، تحقيق السيد أحمد صقر، الطبعة الثانية، دار المعارف، مصر 1392هـ - 1972م.

● الموشح، مآخذ العلماء على الشعراء في عدة أنواع من صناعة الشعر، لأبي عبيدالله محمد بن عمران بن موسى المرزباني، تحقيق علي محمد البجاوي، ملتزم الطبع والنشر دار نهضة مصر 1965م.

● النظم الشفوي في الشعر الجاهلي، ترجمة الدكتور فضل بن عمار العماري، الطبعة الأولى، دار الأصالة للثقافة والنشر والإعلام، الرياض، السعودية، 1407هـ - 1987م.

● النظم الشفوي في شعر ما قبل الإسلام، مشكلة الموثوقية، ترجمة وتقديم الدكتور إبراهيم السنجلاوي والدكتور يوسف الطراونة، مطبعة الألوان، الأردن.

● نقد الشعر لأبي الفرج قدامة بن جعفر، تحقيق وتعليق الدكتور محمد عبدالمنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان.

● الهوامل والشوامل، أبو حيان التوحيدي، نشره أحمد أمين والسيد صقر، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة 1370هـ - 1951م.

● الوساطة بين المتنبي وخصومه للقاضي علي بن عبدالعزيز الجرجاني، تحقيق وشرح محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، دار القلم، بيروت، لبنان.

❀❀❀

الرحلة وسؤال
الكتابة/ القراءة

عبدالنبي ذاكر

ما هو الموضوع الأساس للرحلة، هل الرؤية أم القول؟ سيقول الحس المشترك (Sens commun) موضوعها المشاهدة (المعاينة، الملاحظة)، أما باسكال (Pascal) فقد رد بثقة كبيرة: موضوع الرحلة هو «القول»[1]. وتكمن أصالة هذه الفكرة وخصوبتها في كونها جعلت من المشاهدة وسيطاً للقول.

صحيح أن الخاصية الحتمية للرحلة هي: الملاحظة، وأن أفق انتظار القراء يفرض على محكي الرحلة فكرة الملاحظة، وبالتالي فكرة الوصف، بيد أن كل رحلة - في نهاية المطاف - هي نتاج **إعادة كتابة** (ré - écnityre) لرؤوس أقلام وصياغة لها[2]. وفكرة الكتابة هذه التي ألحّت على بيير بيرتيوم (P. Berthiaume) هي التي مكّنته من القول - مُحقّاً - «تُختزل كل رحلة - في نهاية الأمر - في كلمات»[3]. وبنية الكلمة نفسها هي ما يمنح أدب الرحلة إيحاءً بحدث أجنبي عن الحياة «**العادية**» و«**المعيارية**» وسواء أكانت الرحلة كتابة بالكلمات أم بالصور أم بهما، فإنها إعادة نسْخٍ، وإعادة كتابة، **ونتاج تبادل بين فضاء أجنبي واختيار كتابة وشكل ومحتوى ثقافيين**[5].

وباعتبارها ممارسة ثقافية وكتابية و«شكلاً أدبياً مرناً جداً»[6]، كثيراً ما كانت تضع سؤال الكتابة في مآزق شتى، إن لم نقل إنها **خلخلت مفهوم النص الأدبي** والكتابة الأدبية والجنس الأدبي، كما عملت على **تنسيب مفهوم الجمالية أو الفنية**. ولذلك تعرضت - في

جزء كبير منها على الأقل - للإقصاء خارج دائرة الأدب وتاريخه. وضمن هذا المنظور نسوق نصاً لباطايون (M. Bataillon) يقول فيه:

ينبغي أن يكون المرء مخلصاً تمام الإخلاص للجمالية، كي يتسنى له إقصاء أدب الرحلات خارج تاريخ الأدب بكل ما للكلمة من معنى. هذا الأدب الثرُّ المرتبط ارتباطاً وثيقاً بالجغرافية والإثنوغرافية، والمثقل بالصحفيين المملّين وجوّابي الآفاق (Globe - trotters) الذين ينصِّبون أنفسهم كُتّاباً[7].

هناك، إذن، كثير من الحذر يشوب التعامل مع هذا الجنس الزئبقي في حد ذاته أو من حيث طبيعة المحكيات المنبثقة عنه. لقد وُضِع اللقاء السعيد بين الكتابة والرحلة موضع شكٍّ، اعتباراً للقاء العسير بين الكاتب والرحالة. «فليس هناك ما هو طبيعي في علاقة الكتابة بالرحالة. ولم يكن لها - دون شك - ما هو طبيعي»[8]. ولهذا يضيف فانسان كوفمان (Vincent Kaufmann):

من الصعوبة بمكان تطابق الكاتب والرحالة، فكل شيء يجعلهما - بشكل ما - متعارضين. إذ يكفي القبض على الواحد منهما ليختفي الآخر. فالأول موجود دائماً هنا ليقول إلى أي حد يصعب أن يكون الثاني، والعكس صحيح. إن نقطة التقاء الرحالة بالكاتب هي في الآن نفسه نقطة انفلات ونقطة تأرجح، لهذا تُلحُّ على المتخيَّلات الأشد تنوعاً وتناقضاً»[9].

وإمكانية خلق تطابق بين الكاتب والرحالة رهينة بقُدرتهما معاً على النجاح في التواري أو الاختفاء (نكاد نقول الانمحاء)، أي في «اندحارهما معاً»[10]، على حد التعبير المركز لنيكولا بوفان (Nicolas Bouvin).

وما يفسر الطابع المفارِق للعديد من الرحلات هو أنه أثناء الحركة المكوكية بين الرحلة والكتابة هناك شيء ما لا يُمرُّ، بل يقاوم العبور. ولذا:

ينبغي العثور على نماذج بلاغية لتمرير ما لا يُمرُّ، بل تمرير حتى اللامفكّر فيه، واللامسموع والأعنف (...). شيء ما لا يمر، أو على الأصح لا يحدث، إلا في صيغة تفويت جوهري وخصب في الغالب[11].

ومن تجليات تلك المفارقة ما عرفته المحكيات الاستكشافية من تحول إلى محكيات نفيٍ أو محكيات سيرية - ذاتية، تنتهي بها إلى نسيان الرحلة لصالح الأدب. وأقرب مثال يوضح هذه الفكرة هو: ميشيل ليريس (M. Leiris) الذي اكتشف جوهر فنه السير - ذاتي بين داكار ودجيبوتي. لقد **رحل إلى إفريقيا لينسى الأدب، فانتهى إلى نسيان الرحلة**[12]. هنا يكمن حظ الكتابة الرحلية. فما أن تتمكن من التوجُّه الأدبي وأدواته، حتى تُدمِّر الفضاء الذي تنعكس فيه، أي تتوقف عن أن تكون رحلة لتصير كتابة أي أدباً.

ولا ريب أن هذه القضية الشائكة هي التي جعلت ميدام (A. Medam) يفتتح كتابه عن أدب الرحلة بالعبارة الدالة الآتية:

كتاب ورحلة: هذا الزوج الذي ليس شيئاً واحداً - لأن كل واحد يأخذ سبيله - يلتقيان أحياناً ليفرزا حكاية سفر (relation) أو تاريخاً إخبارياً (chronique) أو يوميات. غير أنه لقاء لحظة: لحظة لا تتعدى فترة نشوة فِرار، نشوة الشروع في كتابة صفحة محكي ما[13].

إن لحظة اللقاء بين الكتابة والرحلة هي دوماً لحظة هاربة منفلتة. والسؤال الإشكالي الذي يطرح نفسه هنا: ما عساها تكون الرحلة بدون

محكي أي بدون كتابة؟ لكن السؤال الأهم - في اعتقادنا - هو ما عساها تكون الرحلة إذا ما داخلتها الكتابة؟

إن التلكؤ الحاصل في الإجابة عن التساؤلين السالفين مردُّه إلى التلكؤ الحاصل في تحديد المُركّب (Syntagme): «**أدب الرحلة**»، وتحديد **حصة الأدبي في الرحلي**. وهو أمر عسير لأن المعايير الدقيقة تعوزنا. وهذا ما يعكسه - على ما يبدو - تردد الكتاب أنفسهم. هذا التردد الذي تشهد عليه العناوين المختلفة: «مذكرات»، «سفر»، «يوميات»، «تاريخ»، «رحلة»[14]. ويمكن أن نضيف: «سياحة»، «جولة»، «أخبار»، «رسالة»، «مناظرة»، «سيرة ذاتية»، «كتاب مسالك»، «مناجاة»، «دليل»، «سفارة»، «نزهة»، «ألْبوم». وكلها تعبر كفايةً عن خاصية تعدد الشكل الرحلي (Polyforme)، حين يتعلق الأمر بتجربة حياتية حميمية جداً، وحركة قلقة حاسمة في:

> أدغال نص آخر وأحراشه، تكُون أزمنته وأمكنته وسياجاته جُملاً، وأيام المشي فقرات، والحيرة أسلوباً، وجروحُ جسد المكتشِف وروحه دليل مِسْبَر (Stylet)[15].

الرحلة كتابة تعدُّدية مراوغة - وغير بسيطة كما نتوهم - تسمح للعقل البشري بالمزيد من حرية الخيال بواسطة تركيبها الغرائبي بين القصي غير المألوف والقريب المعتاد. ومع ذلك، فإن المزج أو المجاورة بين المعلوم والمجهول من شأنهما ألا يصيِّرا - ضرورةً - هذه الأعمال عظيمة وخالدة ومقروءة، بل إن ما يجعلها كذلك هو:

أ - مقصدها (فحواها).

ب - خاصياتها الفنية الداخلية القابعة خلف تجاور الغرائبي والمألوف[16].

سؤال الكتابة، إذن، يضعنا رأساً بإزاء سؤال القيمة الفنية أو

الجمالية أو الأدبية للنصوص الرحلية، وبالتالي يضعنا في عمق **سؤال التلقي أو القراءة**، لأننا نعلم أن الرحلة كتابة مفارقة، وقراءة مفارقة أيضاً، تضع المتلقي أمام امتحان عسير هو سُبُل قراءة النص الرحلي، وما تطرحه **رحلة قراءة أدب الرحلة** من مآزق.

وعن علاقة الرحلة بالكتابة والقراء نقرأ في أطروحة أريبيل ماندْوا (Arielle Mandois):

الرحلة سير خارجي في الظاهر.

الكتابة تقتضي رحلة داخلية (باطنية).

القراءة

رحلة أخرى»[17].

الرحلة، إذن، سفر في الخارج، لكن إذاما اقترنت بالكتابة تصبح **سفراً في الداخل**، وتعطي للقراءة أبعاداً أخرى غير البعد الثيماتي الذي انْسجنت فيه لمدة طويلة.

ووفق هذا التصور، يقتضي جنس الرحلة دراسة متعددة المباحث (Pluridischlinaire). ومع ذلك، فقد:

> ظل في الغالب حبيس التحليل الموضوعاتي الاختزالي الذي لا يفتأ يغادر سطح النص. ذلك أن من شأن هذا التحليل أن ينزع نحو إعادة نفس الكليشيهات التي تهُمُّهُم في رفض «الآخر» أو التكيف معه[18].

كما من شأنه تغييب المكونات النصية الأخرى لأدب الرحلة، باعتباره حدثاً وكتابة وبحثاً عن تبريرهما في الآن نفسه. غير أن هناك عوائق كثيرة تحول دون تعدد المقاربات (القراءات) وتوفُّقها. وتعود بعض تلك العوائق إلى «طبيعة» هذا الخطاب الذي يقتضي:

أ - رفض زخارف الحكاية.

ب - تفضيل الأسلوب «البسيط والطبيعي».

ج - إثبات الحقيقة البسيطة.

د - تجويف اللغة.

هـ - تصيير الكتابة شفّافة شأنها شأن الطبيعة[19].

والرحلة خلافاً للرواية التي طالما قورنت بها:

تُجَرِّحُ كل عنصر خيالي، وتزعم أنها متجذرة لا في المتخيل، وإنما في التاريخ. والحقيقة بالنسة لها ليست الحقيقة الأخلاقية، ولا حقيقة الخيال، ولا حتى حقيقة الاحتمال، وإنما الصدقية (Véracité) الفعلية للأحداث المسرودة، والدقة المتناهية للمعرفة الموسوعية[20].

فالرحلة والكتابة يشكلان نشاطين «متنافرين»[21]. واللقاء السعيد بينهما هو ما يُعوز القراءة الخلاقة المبدعة المغامرة.

القراءة رحلة، لكنها لا تقل صعوبة عن الفعل الرحلي نفسه، لأنها مغامرة خطِرة بين السطور وأحراش الكلمات وأدغال الصور والاستعارات. وفي رحلة القراءة تتأسس الكتابة الرحلية من جديد أفقياً (خطياً) وعودياً (تناصِّياً). وأمام هذه القراءة المسافرة في النص الرحلي ـ ببُعديها معاً - نتوقف عن اعتبار محكي الرحلة بمثابة «توالٍ خطي للأوصاف والانطباعات والتجارب»[22]، ليس إلاّ.

وتزداد القراءة خصوبة وإبداعية كلما تجاوزت الرحلة حدود نقل المعلومات (أو مجرد الإخبار) إلى **أهداف جمالة**، أي حين تصبح - على حد تعبير رويل ويلسون (Ruel K. Wilson) - «أدباً» (Literary)[23]. وحين يُعقد القران بين الرحلة والكتابة، يولد الأدب

السعيد، لترعاه القراءة السعيدة، ويخرج أدب الرحلة من دائرة الأدب بمعناه العام، ليدخل بوتقة الأدب اللذيذ المطابِق لمفهوم الكتابة.

خلاصــة:

نفيد مما سبق أن الرحلة:

* موضوعها القول عبر وسيط المشاهدة والملاحظة والوصف.
* نِتاج إعادة كتابة، وصياغة جديدة لرؤوسِ أقلامٍ.
* يمكن اختزالها في كلمات.
* تقوم بنية الكلمة فيها بالإيحاء بالأجنبية (étrangeté).
* نتاج تبادل بين فضاء الغير وانتقاء كتابة ذات شكل ومحتوى ثقافيين.
* ممارسة كتابية مرنة.
* خلخلت مفهوم النص الأدبي، وزعزعت مفهوم الكتابة والجنس الأدبيين.
* عملت على تنسيب مفهوم الجمالية.
* لا تطابق الكتابة إلا في حالة قدرتهما معاً على التواري، وتمكنهما من الالتقاء عند نقطة التأرجح هاته.
* يكمن طابعه المفارِق في قدرتها على تمرير الشيء الذي يقاوم العبور. ويحدث هذا في صيغة تفويت جوهري تحوِّل بعض المحكيات الاستكشافية إلى: (سير ذاتية، محكيات نفي مثلاً)، كي يتم نسيان الرحلة لصالح الأدب والكتابة.
* عسيرة التناول، لأن المعايير الدقيقة المحدِّدة لها تعوزنا، نظراً لورودها تحت عدة لافتات: (مذكرات، يوميات، تاريخ، رسالة، مناظرة، مناجاة، إلخ).

* ما يمنحها خلودها وعظمتها هو فحواها من جهة، وخاصيتها الفنية الكامنة خلف تجاور الغرائبي والمألوف من جهة ثانية.

* حين تقترن بالكتابة تصبح سفراً في الداخل (الباطن).

* إذا اقترنت بالدراسة المتعددة المباحث تتحرر من عقال الثيماتية الاختزالية المنتجة لنفس الكليشيهات.

* قراءتها مغامرة بين السطور وأحراش الكلمات وأدغال الصور والاستعارات ومفاصل الفقرات وجروح الجسد وأحوال الروح وأهوالها.

* قراءتها إعادة تأسيس للكتابة الرحلية أفقياً (خطياً) وعمودياً (تناصياً).

الهوامش

1) cité par J. Menard: "Préface", in: Les récits de Voyage, C.E.R.H.I.S; éd. Nizet - paris 1986. p 9.

2) Pierre Berthiaume: Périples Français En Amérique au 18e Siécle (Du Voyage a L'Ecriture; Formes et signification); Doctorat D'Etat, Grenoble 3. 1987. p 4.

3) مقتطف من ملخص الأطروحة السابقة المبرمج في حاسوب الخزانة الوطنية بباريس.

4) Héléne Lefebre: Le Voyage; Bordas - Paris 1989. p 5.

5) D - H. Pageaux: "Le Comparatiste: Homo Viator"; Neohelicon 12/1. 1985. p 202.

6) patrick Jager: Poétique De La Description Du Paysage Levantin Chez Les Voyageurs Français de 1950 a.

7) M. Bataillon: "Remarques Sur La Littérature de Voyages"; Connaissance de L'Étranger, Lib. M. Didier - Paris 1964. p 51.

8) Vincent Kaufmann: "Préface", Revue Des Sience Hummaines, P.U.L. 3, 214/1989. p 7.

9) المرجع السابق، ص 7.

10) نفسه، ص 7.

11) نفسه، ص 8.

12) نفسه، ص 8.

13) A, Medam: L'Esprit Au Long Cours (Pour Une Sociologie Du Voyage); Méridiens/ Anthropos - Paris 1982. p 7.

14) بيير بيرثيوم، المرجع السابق، ص 234.

15) أ. ميدام، المرجع السابق، ص 10.

16) Tam Kwo - Kan: "Journey and Return in Journey to the West and The Rime of The Ancient Mariner" in: Proceedings of The 12th congress of The I.C.L.A; Iudicium Verlag - Miinchen 1990. p 362.

17) Arielle Mandois: Paysage Vecu en Voyage; Doctorat de Troisiéme Cycle, Aix Marseille 1987. p 4.

18) Ouasti Boussif: Image (s) Du pays des Pharaons dans Le récit de Voyage Egyptien de Vivant Denon a Gerard de Nerval 1802-1850; Doctorat D'Etat, Université Mohammed ben Abdallah, Fés 1990-1991. p 2.

19) N. Doiron: "De L'épreuve de L'´space au Lieu du Texte: Le récit de Voyage Comme Genre"; in: Voyages, Récits et Imaginaire, Actes de Montréal, édités par B. Beugnot, Paris - Seattle - Tubingen 1984. p 19.

20) Real Ouelltet: "Paratexte Liminaire de La relation: Le Voyage en Amérique"; Cahiers de L'Association Internationale des Études Françaises, 49/1990. p 178.

21) هيلين لوفيفر: المرجع السابق، ص 23.

22) Ruel. K. Wilson: The Literary Travelogue Nijhoff/ The Hague 1973 1973. p 10.

23) المرجع السابق، ص 10.

❀❀❀

شعرية المجاز
في البلاغة العربية

علي كاظم علي

البلاغة واللسانيات (جدل الشعرية والأسلوبية):

إن لحظة الربط بين البلاغة والشعرية لهي جديرة بالتأني المستند إلى وجهة نظر علمية، لما يشوب المفهومين من اختلاف في الأدوات (المصطلح، التقنية، والحدود التي يشملها المفهوم أو يصل إليها) من جهة، ومن افتراق طويل في الزمن يكاد يصل حد القطيعة أو (الفترة) بالمفهوم المعجمي الأصيل، من جهة أخرى. ولكن هذا لا يسوغ إهمال الربط، بسبب من استناد الشعرية إلى مرجعيات متعددة كانت البلاغة ومازالت أحدها، بل ربما كانت أبرزها على الإطلاق؛ فالبلاغة - في الأساس - نظام لغوي يتحقق في النص الأدبي استناداً إلى المقولة الشهيرة: «مطابقة الكلام لمقتضى الحال»[1]، لأن البلاغة إنما سميت بذلك «لأنها تنهي المعنى إلى قلب السامع فيفهمه»[2]، ومن ثم فالبلاغة ما هي إلا وصف لتقنية الإيصال، فهي صفة راجعة إلى اللفظ باعتبار إفادته المعنى عند التركيب، أو بسبب التركيب، ومن ثم فهي صفة للكلام وليس للمتكلم[3]. ومادامت هكذا فإنها بحث في الأسلوب وطريقة التعبير، قال الجرجاني: «والأسلوب هو الضرب من النظم والطريقة فيه»[4] ومن ثم فإن موضوع البلاغة هو العلاقة بين الأسلوب والمعنى[5]، فالبلاغة «دراسة للغة منظورة من خلال وظيفتها»[6]، ولذا يحكم (بول دي مان) إن الإمكانية البلاغية،

المجازية للغة هي الأدب نفسه، ومن ثم فإن البلاغي عندما يميل نحو التواصل الشعري تتحول الصورة البلاغية إلى صورة شعرية، مما يؤدي إلى حدوث تغير في الوظائف، ومن ثم فإن النص البلاغي خطاب «تغلبت فيه الوظيفية الشعرية للغة»[8] ولكن هذا لا يعني أن الوظيفة الشعرية تلغي الوظائف الأخرى بل إنها تفرض الهيمنة عليها[9]. فالمأخوذ بنظر الاعتبار في البلاغة هو ما له قيمة جمالية أو تعبيرية خاصة، ومن ثم فهي أسلوبية القدماء كما يقول جيرو[10].

وبذلك وحدت الأسلوبية المسار المنهجي مع البلاغة في عنايتها بالجانب الإبداعي للغة، ولذا كانت دراسة البلاغيين العرب للنص الأدبي نابعة من وصف مستوياته التعبيرية، والبحث في الجانب المحسوس من اللغة (وهو الصوت) أثناء محاولة إدراك العلاقة بين اللفظ ومدلوله[11].

وبمقابل ذلك فإن الشعرية هي أسلوبية النوع[12]، ومن ثم فإن موضوعها ليس النص بل هو (جامع النص)، أي مجموع الخصائص العامة أو المتعالية التي ينتمي إليها كل نص على حدة، وبذلك فهو - أي جامع النص - يتضمن أصناف الخطابات وصيغ التعبير والأسلوب وكذلك الأجناس الأدبية[13].

والقراءة الشعرية للنص في مفهوم تودوروف (Todorov) هي قراءة النص من خلال شفرته بناء على معطيات سياقه الفني، فالنص في هذه القراءة خلية تتحرك داخلها مندفعة بقوة لا ترد لتكسر كل الحواجز بين النصوص. وتسعى هذه القراءة إلى كشف ما هو باطن في النص، وتقرأ فيه أبعد مما هو في لفظه الحاضر، مما يجعلنا أقدر على تجلية حقائق التجربة الأدبية، وعلى إثراء معطيات اللغة كاكتساب إنساني حضاري قويم[14].

فالشعرية إذاً ما هي إلا محصلة لاستخدام متميز في أداء الشعر (= اللغة)، لأن الشعر هو نوع من اللغة، ومادامت الشعرية هي أسلوبية النوع كما أسلفنا، فإن عليها أن تتبنى مبدأ المحايثة وأن يكون هذا التبني مبدأها الأساس «ذلك أنها أشد إنشاء وتوحداً مع اللسانيات التي تعد كنفاً يحتوي مخاضات الشعرية مادام موضوع هذه الأخيرة هو الظواهر اللفظية»[15] ومن ثم فإن الشعرية فرع من اللسانيات التي لم تكن (علماً) إلا يوم تبنت مع دي سوسير مبدأ المحايثة، أي تفسير اللغة باللغة نفسها، ومن ثم فإن الشعرية محايثة للشعر[16].

ويحاول تودوروف تحديد موضوع الشعرية استناداً إلى التفريق الذي أوجده رولان بارت بين الأثر الأدبي (وهو إنتاج المؤلف الحقيقي) والنص (وهو إنتاج القارئ الذي يوسع أبعاده بالقراءة) ومن ثم فهو ينفي أن تكون ثمة إمكانية للأثر الأدبي أن يكون موضوعاً للشعرية «وذلك أن الأثر الأدبي عمل موجود، وموضوع الشعرية هو العمل المحتمل، أي العمل الذي يولد نصوصاً لانهائية»[17].

ومن هنا فإن المخاض الذي شهدته دراسة الأسلوب هو الذي فجر الشعرية الحديثة، والأسلوبية تبحث فيما يجعل الخطاب الأدبي مزدوج الوظيفة والغاية: يؤدي وظيفة الكلام العادي (= إبلاغ الرسالة الدلالية) ويسلط على المتلقي تأثيراً ضاغطاً ينفعل من خلاله للرسالة المبلغة انفعالاً ما[18].

فالشعرية إذاً تشمل الأسلوبية بوصفها إحدى مجالاتها، فالشعرية تبحث عن قوانين الخطاب الأدبي في كل من الشعر والنثر. ولذا فإن بينها وبين التأويلية (الهيرمونطيقا) وجهاً تكاملياً، إذ إن الوسيلة الإجرائية للتنظير التي تبنته الشعرية ليس النص الأدبي، كما أسلفنا، بل إنها تستنبط «الخصائص التي تتشكل بها (الفرادة

الأدبية)، ويتوطن (الإبداع)، وتلك إنما يتحصل تأسيسها في الخطاب عن طريق (خرق للغة) أو تغريبها عن مناخها الأصلي بواسطة الانزياح الذي يوجد في الشعرية بوصفه منشطاً لمشغلها في العمل الأدبي حيث تترسم ملامح تلك الشعرية لحظة ينحرف الكلام انحرافاً معيناً عن التعبير»[19]، وهذا ما يضعنا أمام قضية العدول ومعالجة البلاغيين العرب لمظاهرها في أبواب علم البيان وفي المجاز بصورة خاصة كما سيتضح من خلال البحث إن شاء الله.

العدول عن الحقيقة إلى المجاز:

يشغل موضوع العدول حيزاً واسعاً في البحث اللغوي والبلاغي عند العرب[20]، إذ إن الدراسة البلاغية للقضايا اللغوية المخالفة للأصل تمت تحت مصطلح (العدول)، فالنقد والبلاغة نشآ في ظل البحث اللغوي، ومن ثم «أصبحت الخبرة بالخواص الصياغية، هي خبرة بالدلالة على صعيد واحد»[21].

فإذا ما أردنا توضيح مسائل العدول، فإن علينا أولاً أن نحدد ما هو العدول؟ ويكاد اللغويون يتفقون على أن العدول هو الميل والانحراف والاعوجاج، فعدل عن الشيء يعدل عدلاً وعدولاً: حاد. والعدل أن يعرض لك أمران فلا تدري إلى أيهما تصير فأنت تتروى في ذلك. وقد عادلت بين أمرين أيهما آتي: أي ميَّلت، «يقال: هو يعدل أمره ويعادله إذا توقف بين أمرين أيهما يأتي، يريد أنهما كانا عنده **مستويين** لا يقدر على **اختيار** أحدهما ولا يترجح عنده، وهو من قولهم: عدل عنه يعدل عدولاً إذا ما كان يميل من الواحد إلى الآخر.. قال الأحمر: عدل الكافر بربه عدلاً وعدولاً إذا سوى به غيره فعبده»[22].

فاللفظ (عدل) يدل على المساواة أولاً وهذا ما يتضح في قوله

تعالى: ﴿**أو عدل ذلك صياماً ليذوق وبال أمره**﴾ [المائدة 95]. ومن ثم فالفداء سمي «عدلاً» لأن فيه معنى التسوية كما في قوله تعالى: ﴿**وإن تعدل كل عدل لا يؤخذ منها**﴾ [الأنعام 70] والمشركون «يعدلون» لأنهم يجعلون لله عديلاً مماثلاً في العبادة. أما «العدول» بمعنى الانحراف فقد ورد في القرآن في موضعين هما ﴿**فلا تتبعوا الهوى أن تعدلوا**﴾ [النساء 135] والآخر «أإله مع الله بل هو قوم يعدلون» [النمل 60].

ويتضح من هذا العرض اللغوي أن ثمة شيئاً يعدل عنه، وشيئاً آخر يعدل إليه، وهذه العملية تسمى العدول: أي الميل والانتقال من شيء إلى آخر. ويكاد هذان الشيئان أو الأمران يكونان متساويين، إن لم يكونا متساويين فعلاً، وعندئذ يكون (الاختيار) كما نص على ذلك ابن منظور هو الذي يفصل في عملية العدول. فالعدول عن الشيء إلى غيره عملية اختيارية في وفق هذا الطرح اللغوي.

والعدول بمفهوم الميل أو الانحراف أو الانتقال، هو ما وضعه النحاة واللغويون العرب بمقابل ما اصطلح عليه بـ (الأصل) سواء كان أصل الوضع أم أصل القاعدة ويتعلق أصل الوضع، أي وضع الألفاظ على مسمياتها، بمسألة نشوء اللغة وسمي هذا الأصل عند المعنيين بشؤون البلاغة بـ (الحقيقة)[23] والحقيقة هي المقابل التقليدي للمجاز، وأول من أدخل مفهوم «الوضع» إلى ميدان الدراسة المجازية هو الرُّماني، في رسالته «النكت في إعجاز القرآن»[24].

والأصل إما أن يكون الغالب وإما أن يكون الدليل، «والغرض أن الأصل الحقيقة، والمجاز خلاف الأصل، فإذا دار اللفظ بين احتمال المجاز واحتمال الحقيقة فاحتمال الحقيقة أرجح»[25]. والسبب في التمسك بالأصل اللغوي يعود إلى الربط بين اللغة والدين ربطاً جوهرياً انطلاقاً من تفسيرهم لقوله تعالى: ﴿**وعلم آدم الأسماء كلها**﴾

[البقرة: 31] بأنها قديمة قدم آدم عليه السلام[26] ومن هذا دار الأمر في العقلية البيانية العربية، على ممارسة الفعل الذهني انطلاقاً من أصل معطى (= نص) أو مستفاد من أصل معطى (ما ثبت بالإجماع أو القياس وغيرها) ومن ثم فإن «المعرفة العقلية في الحقل البياني تقوم كلها إما انطلاقاً من أصل، وإما انتهاء إلى أصل وإما بتوجيه من أصل. وفي أغلب الأحيان تجتمع هذه الثلاثة في عملية بيانية استدلالية واحدة»[27].

ومن ثم آل البحث البياني إلى (رد الفرع إلى الأصل) وهو ما يوافق المنهج السائد في الدراسات اللغوية والنحوية بل وحتى الأصولية آنذاك. وليس التفكير بتوجيه من الأصل إلا الصدور في عملية الاستدلال البياني عن قواعد أصولية (قواعد التوجيه) وهي ضوابط منهجية وضعها الأصوليون ليلتزموا بها عند النظر في الأصول التي تستنبط منها الأحكام[28] فهي قواعد توجيه؛ «لارتباطها بتوجيه الكلام عند التأويل واعتبار وجه منها أولى من الآخر بالقبول»[29].

والعدول عند النحاة هو المقابل لمصطلح «الأصل» (= أصل الوضع أو أصل القاعدة) الذي هو - كما يرى الدكتور تمام حسان - تجريد قام به النحاة ليصلوا بواسطته إلى الاقتصاد العلمي بتجنب الخوض فيه أوابد المفردات، وهي الغاية نفسها التي يرمي إليها «أصل القاعدة». وهذا العدول إما أن يكون مطرداً أو غير مطرد، فإن لم يكن مطرداً سمي «شاذاً» فإن كان فصيحاً فإنه يحفظ ولا يقاس عليه، أما العدول المطرد فإنه يخضع لقاعدة تصريفية. وكذلك الحال بالنسبة للعدول عن أصل وضع الجملة[30]. إذ إن الجملة كلام، والكلام هو اللفظ المركب المفيد بالوضع أي المفيد بحكم أصل وضعه، لأن الأصل في الكلام أن يكون لفائدة[31] وأصل وضع الجملة نمط خاص يراعى فيه ترتيب الكلمات وعلاقاتها فضلاً عن أصول أخرى مثل الذكر والإظهار

والوصل والنظام والربط والعامل وغيرها. ويكون الخروج عن أي من هذه الأصول عدولاً عن أصل وضع الجملة. وهذا العدول إما أن يكون مطرداً أو غير مطرد، فغير المطرد يسمى شاذاً أو ضرورة أو قليلاً أو نادراً أو خطأ، في حين أن المطرد يخضع لتحقيق الفائدة ولأمن اللبس، ويخضع لقواعد معينة يتم هذا العدول ويطرد في ضوئها بالإضافة إلى الإطار العام لصناعة النحو، كما يبدو من خلال قواعد التوجيه[32].

والأصل، أخيراً، هو ما جرده اللغويون والنحاة بالاستقراء الناقص الذي أجروه على الكلام الفصيح. من خلال جمع اللغة من أفواه الأعراب ووصف بنية اللغة وتشكلها، ومن ثم الوصول إلى وضع المعايير التي تضبط اللغة وتعصم الألسنة من الخطأ واللحن.

ومن هنا فإن العدول (Ecrat) ما هو إلا استعمال الألفاظ في غير معانيها والخروج بها عن النمط norme أو الدلالة الشائعة إلى الدلالة الطارئة (العدول أو المجاز) ولكن هذا العدول وإن كان اختيارياً فإنه لا يتم بمعزل عن الدلالة. وهذا ما نراه واضحاً في التنظير البلاغي حيث يلح البلاغيون على أن الحقيقة هي الأصل والمجاز هو الفرع، «ولا يعدل عن الأصل إلى الفرع إلا لفائدة»[33]. والحقيقة هي الأصل، وهي مشتقة من الشيء المحقق، وهو المحكم، فالحقيقة كما يرى ابن فارس هي الكلام الموضوع موضعه، والذي لا يزايله، «فالحق هو المستقر الثابت الذي لا زوال له، فلما كانت موضوعة على استعمالها في الأصل قيل لها حقيقة أي ثابتة على أصلها لا تزايله ولا تفارقه»[34].

ويرى السكاكي أن الحقيقة هي «الكلمة المستعملة فيما هي موضوعة له من غير تأويل في الوضع»[35] وقد قدم اللغويون العرب الحقيقة على المجاز لأنها كالأصل له إذ إن استعمال اللفظ في غير ما وضع له فرع صحة استعماله فيما وضع له. والحقيقة ليست (أصلاً) ولو كانت كذلك للزم أن يكون لكل مجاز حقيقة وليس كذلك[36].

ووصف الألفاظ بالحقيقة إنما هو مستند إلى قضية الدلالة، فالحقيقة اللغوية «هي حقيقة الألفاظ في دلالتها على المعاني، وليست الحقيقة التي هي ذات الشيء أي نفسه وعينه، فالحقيقة اللفظية إذاً هي دلالة اللفظ على المعنى الموضوع له في أصل اللغة»[37] والوضع هو تخصيص الشيء بالشيء بحيث إذا أطلق الأول فهم منه الثاني، فوضع الواضع للفظ معناه «إنه جعله مهيأ لأن يفيد ذلك المعنى عند استعمال المتكلم على الوجه المخصوص، والمفيد بالحقيقة إنما هو المتكلم، واللفظ كالآلة الموضوعة لذلك»[38].

والوضع في المعجم هو الاختلاق والاتفاق والإثبات، فوضع الشيء وضعاً: اختلقه. وتواضع القوم على الشيء: اتفقوا عليه «ووضع الشيء في المكان أثبته فيه»[39]. ومن ثم فإن الوضع اللغوي وفق معطيات البلاغة هو «الإثبات في المكان»، فالبلاغيون - في تعريفهم للوضع قد «صوروا المعنى بصورة الحيز، والدال بصورة المتحيز، كأن الواضع بتعيينه اللفظ لمعنى عندهم يجعل المعنى حيزاً للفظ، إذ بذلك التعيين يستقر في ذلك المعنى ولا يتجاوز عنه إلا بطريقة كاستقرار الشيء في الحيز»[40].

ومن هنا يأتي تعريفهم للدلالة الوضعية اللفظية بأنها «كون اللفظ بحيث إذا أطلق فهم المعنى منه للعلم بالوضع» ويعلق التهانوي على هذا التعريف بأن ثمة أموراً أربعة هي اللفظ والمعنى والثالث إضافة بينهما هي الوضع والرابع إضافة ثانية بينهما «عارضة» لهما بعد عروض الإضافة الأولى وهي الدلالة[41]. ومن هنا يرى الجرجاني أن المواضعة لا يمكن أن تتم إلا على معلوم، فالواضعة كالإشارة مثل (خذ ذاك)، ومن ثم فهو يؤكد على أن المتكلم لا يكون متكلماً «حتى يستعمل أوضاع لغة على ما وضعت هي عليه»[42]. ومن هنا فإن اللغويين والبلاغيين على حد سواء يؤكدون على أن التفريق بين الحقيقة

والمجاز لا يمكن تحصيله إلا بالرجوع إلى أهل اللغة[43]، وكل ما يذهب إليه البلاغيون العرب في التفريق بين الحقيقة والمجاز يؤول إلى السماع «وحجة السماع تتحقق في الاستعمال، لأن اللفظ عندهم قبل الاستعمال ليس بحقيقة ولا مجاز [انظر رأي الرازي في ذلك فيما يأتي من هذا البحث]، والمقصود بالسماع من أهل اللغة أن اللفظ موضوع فيما استعمل فيه، بخلاف المجاز فإنه يوقف عليه بالتأمل في طريقه أو معناه»[44] فالمعول عليه في المجاز هو العلاقة وليس السماع، ولابد لا طراد العلاقة الآلية التي تقوم عليها نظرية الوضع من أن يدل الشيء بنفسه على شيء عين له الشيء الأول، والدال هو الموضوع، والمدلول هو الموضوع له، وتعيين الأول بإزاء الثاني هو الوضع، «فالدلالة رابطة مخصوصة بين اللفظ والمعنى مترتبة على رابطة أخرى بينهما هي الوضع إلا أن الأولى قائمة بمجموعهما والثانية بالوضع، وإذا انتفت الدلالة انتفى الوضع...»[45]. ومن هنا يعرف الجرجاني الحقيقة بقوله «كل كلمة أريد بها ما وقعت له في وضع واضع - وإن شئت قلت: في مواضعة - وقوعاً لا يستند فيه إلى غيره فهي حقيقة»[46]. والواضع هنا ليس الواضع الأول للغة والمواضعة ليست هي المواضعة الأولى ولذا فهو يعرف المجاز بقوله: «كل كلمة جزت بها ما وقعت له في وضع الواضع إلى ما لم توضع له من غير أن تستأنف فيها وضعاً لملاحظة بين ما تجوز بها إليه وبين أصلها الذي وضعت له في وضع واضعها فهي مجاز»[47] ويلمح من هذا التعريف أن عملية التحول تنطوي على تجدد المواضعة، وذلك إن الدلالة الوضعية تتطور مع الزمن، بل ربما يتحول المجاز إلى وضع جديد، و«استئناف الوضع» يقطع سلسلة التحول ويصير المجاز فيه حقيقة. وإدخال «ال» الواضع «يدل على أن الوضع عملية إبداعية تعتمد الوعي لإنشاء المخاطب الأدبي، ومن ثم «يقودنا كل هذا إلى خروج المجاز من نطاق العملية

الاصطلاحية الخالصة، لأنه لا يخضع بحال لمسائل القياس والاطراد، وهو ما يعني اتكاؤه على التحول المتجدد الذي يحتاج إلى حدة الذهن وقوة الخاطر - كما يقول عبدالقاهر - وهو ما أكده ابن الأثير عندما اعتبر توسعات المجاز من ابتداع الأدباء وليس من أوضاع اللغة»[48].

والمجاز فعل من جاز المكان يجوزه إذا تعداه، وقد نقل إلى الكلمة الجائزة أي المتعدية مكانها الأصلي أو الكلمة المجوز بها، على معنى أنهم جازوا بها مكانها الأصلي. وعلى هذا أكثر البلاغيين كما رأينا من خلال تعريفاتهم. ولكن ثمة رأياً مرجوحاً - وله في هذا البحث ما يبرره - وهو كون الكلمة محلاً للجواز، وبهذا الاعتبار يكون الأصل في قولهم جزت المكان: سلكته ووقع جوازي فيه لا بمعنى تجاوزته[49] ونحن نختار الرأي الأخير استناداً إلى مبررات سنسوقها في محلها من هذا البحث إن شاء الله.

والعدول عن الحقيقة إلى المجاز لا يتم بمعزل عن الدلالة، فالأصل في إطلاق الكلام أن يكون محمولاً على الحقيقة لأنها أصل الوضع «ولا يعدل إلى المجاز إلا لدلالة»[50] ولا يكتفي عبدالقاهر الجرجاني بكشف العلاقة بين اللغة والاصطلاح في اشتقاق لفظ المجاز بل يحدد العلاقة بين الأصل والفرع في عملية العدول عن أصل اللغة، أو النقل الذي يثبت إرادة المجاز لهذا اللفظ أو ذاك دون الاستعمال الحقيقي، فيقول «ثم اعلم بعد: أن في إطلاق المجاز على اللفظ المنقول عن أصله شرطاً، وهو أن يقع نقله على وجه لا يعرى معه من ملاحظة الأصل، ومعنى الملاحظة أن الاسم يقع لما نقول أنه مجاز فيه بسبب بينه وبين الذي تجعله فيه»[51] والمقصود من العلاقة بيان الارتباط كعلاقة المجاورة وغيرها، ومن ثم فإن «العلاقة بمثابة الجسر الذي يربط ضفتي الحقيقة والمجاز ويسمح لك بالعبور من جانب إلى آخر. والعلاقة هي السبب الداعي للعدول عن الحقيقة إلى المجاز»[52]. ولذا ألح البلاغيون

على القرينة المانعة عن إرادة المعنى الحقيقي في اللفظ المستعمل في المجاز، ومن ثم فإن دلالة المجاز دلالة عقلية في حين أن الحقيقة دلالتها وضعية[53].

والذي يشي به كلام الجرجاني السابق أن اللفظ باق على حاله وليس بمنقول، وهو ما أكده صراحة في موضع آخر حيث يرى أن العادة قد جرت على التفريق بين الحقيقة والمجاز بالتعويل على حديث النقل، وهذا «تجوز في معنى اللفظ، لا اللفظ»، لأن النقل للمعنى دون اللفظ مثل قولنا: هو أسد، ففيه معنى التشبيه. وهذا الحكم في الاستعارة والمجاز أيضاً[54].

وهذا ما يؤكد أن اختيارنا لكون الكلمة محلاً للجواز لم يكن ترجيحاً من غير مرجح، بل هو مستند أساساً للتنظير والإجراء البلاغي على حد سواء. ناهيك عما سيتضح لنا من خلال هذا البحث أيضاً.

وإذا كان العدول مشروطاً بالقرينة المانعة عن إرادة المعنى الحقيقي في اللفظ المستعمل في المجاز. فإن اللفظ لا يفارق أصله ومن ثم يكون أصل الوضع باقياً على معناه اللغوي، والنقل إضافة لغوية جديدة في معنى جديد، وبهذا يبدو «أن المجاز يتضمن عملية تطوير لدلالة اللفظ المنقول المعنى، وتحميله المعنى المستحدث بما لا يستوعبه اللفظ نفسه لو ترك وأصل وضعه الحقيقي»[55].

ومعالجة قضية العدل لا يمكن أن تتم بمعزل عن الدرس اللغوي لقضية الدال والمدلول، على اعتبار أن الدلالة الوضعية هي الأصل الذي تندرج تحته كل الألفاظ (= الدالات) ولكن العرب ميزوا، داخل الدلالة الوضعية، أصنافاً تفيد في فهم تركيب العلامة (= الإشارة) وهذا التمييز يستند إلى كمية الموضوع والموضوع له، وكمية الجانب الملحوظ به كل منهما[56].

ويرى الجاحظ أن الناس يضعون من الألفاظ ما يكفي لحاجيات حياتهم، ومن ثم فنحن نطور لغتنا، وتتطور بالسرعة التي يتطور بها مجتمعنا. ويرى أن الألفاظ محدودة معدودة في اللغة يمكن حصرها ولذا نضطر للاستعانة بالمجاز والاشتقاق والتعريب والنحت[57]. ولا أدري كيف حكم الدكتور مهدي السامرائي بأن الفخر الرازي هو أول من أشار إلى مفهوم «الاستعمال»[58] في حين نرى أن اللغويين والبلاغيين العرب قبل الرازي قد أشاروا إلى ذلك، كما لمحنا شيئاً من ذلك في تعريفاتهم للحقيقة والمجاز على حد سواء؛ فالمعاني عند الجاحظ موجودة في الذهن، ولكنها تحيا بالاستعمال والإخبار عنها، فهي موجودة بمعنى معدومة «... وإنما تحيا تلك المعاني في ذكرهم لها، وإخبارهم عنها واستعمالهم إياها»[59].

ومن هنا تصبح (المواضعة) منطقة محايدة، ولذا فهي ليست من مهمة المحلل البلاغي، وإذا تعامل معها، فبوصفها خلفية وهمية لقياس درجة الانحراف، أو لرصد اهتزاز علاقة الدال بالمدلول. وهذا الانزياح أو الاهتزاز في العلاقة لا يمكن إدراكه إلا في السياق التركيبي ودخول المفردة فيه[60].

ومن هنا يثير الجرجاني فكرة التركيب والدلالة، في نظرية النظم، من حيث يرى أن الجملة هي الوحدة الدلالية الأولى، ولذلك فهو يميز بين اللغة والكلام من خلال النظم، ومن ثم فهو يعيدنا إلى مفهوم اعتباطية الإشارة الذي شرحه دي سوسير، وأن السياق أو النظام هو الذي يجعل المرء يلتقط الإشارة من خلال وجودها فيه[61]. فالمعاني الذهنية مستورة خفية في أذهان الناس، و«موجودة بمعنى معدومة» كما نقلنا عن الجاحظ قبل قليل، «وأن عملية استكشاف المعاني وتعليق الألفاظ بها هو تخصيص «لوظيفة اللغة» إذ إن المعاني قبل أن تتشكل وتلبس لبوس العلامة «موجودة بمعنى معدومة» ومن هذه المنزلة بين المنزلتين

«الكون الصريح والعدم الصريح» وجدت الألفاظ سبيلاً إلى المعاني وتعلقت بها على هيئة ما... وتجددت وظيفة اللغة باستكشاف عالم المعاني وإحيائه، بالوضع والعرف، والتطابق بين الحاجة ومؤداها الصوتي»[62].

فالمعنى النفسي هو الذي يشكل الدال، في حين أن الصياغة البلاغية، أو نظم المفردة في سياق، هو الذي يشكل المدلول، وعلى هذا يقرر البلاغيون أن الارتباط بين اللفظ والمعنى هو ارتباط الدلالة وهي محكومة بالوضع، ولذا فإن وصف الكلمة بالحقيقة أو بالمجاز يقتضي الوقوف على كيفية التعلق الدلالي، أي الإقرار بثبوت معنى معين للفظ؛ «لأنا إذا وصفنا الكلمة المفردة بالمجاز كقولنا «اليد» مجاز في النعمة، عنينا بها أنها في أصل الوضع للجارحة، ليس أمراً عقلياً بل وضعياً، فإزالتها إلى النعمة إزالة لحكم وضعي، فلا جرم كان المجاز لغوياً»[63].

ومن هنا كان الجرجاني قد قرر أن «معنى المعنى» هو الناتج الطبيعي لعملية النظم أو التركيب، لأن النظم هو توخي معاني النحو، والمعاني المحتذاة هنا هي المعاني النفسية، ولذا فإن «الإثارة الذهنية [كما يقول ليو سبيتزر Leo Spitzer] التي تنحرف عن المعتاد القياسي في حياتنا الذهنية لابد وأن يكون لها انحراف لغوي مرافق عن الاستعمال العادي»[46] والاستعمال العادي للغة ما هو إلا ما يصطلح عليه بالعرف اللغوي عند العرب والذي يعد الانحراف عنه عدولاً عن الحقيقة إلى المجاز. ولذلك فإن النقد الحديث يرى أن المجاز صورة من صور الانحراف الأسلوبي أو الانزياح[65] Diviation.

ومن هنا نفهم وضع علماء اللغة العرب نماذج العدول في أبواب علم البيان، لأن علم البيان - كما يرى الجرجاني - يبحث في «معنى المعنى»، أي في تعلق المدلول الأصلي بالمدلول المجازي[66]. فاللفظة

موضوعة أصلاً بالمطابقة لمدلول أصلي يحيل بدوره على مدلول آخر. ولتعيين العلاقة بين المدلول الأصلي والمدلول المجازي، انطلق علم البيان من النسب القائمة بين آية مجموعتين من الصفات أو من الأجزاء المكونة للمدلولات، وهذه النسب هي[67]:

1 - المساواة: وهي اتحاد المدلولين الأصلي والمجازي، وتكون الدلالة دلالة المطابقة (= الحقيقة).

2 - الخصوص المطلق: ويكون بإطلاق العام على الخاص، والجزء على الكل وتتضح هذه النسبة في المجاز العقلي.

3 - العموم المطلق: ويكون بإطلاق الخاص على العام والكل على الجزء... وهو من المجاز العقلي.

4 - العموم والخصوص من وجه، وتمثل هذه النسبة الاستعارة اعتماداً على التشبيه.

5 - التباين: ولا اشتراك فيه بين المدلولين، ولذلك وجب تعيين علاقات إضافية بينهما حتى يصح الانتقال من المدلول الأصلي إلى المجازي. وهو ما يمثله المجاز المرسل.

فدلالة المطابقة خارجة من دائرة البيان، لأن المعنى فيها لا يقبل التفاوت في الوضوح والغموض، ولكن المتلقي عالماً أو جاهلاً بها، فإن كان عالماً لم يكن ثمة تفاوت، وإن كان جاهلاً انتفت آنئذٍ الدلالة[68].

والحقيقة بما هي كذلك، تمثل منطقة وسطى بين (درجة الصفر) و(درجة الانحراف) وإذا علمنا أن ما يسميه بارت (درجة الصفر) «يشير بالذات إلى خلو اللغة من العلامات والإيحاءات والفروق المميزة بين الكلمات»[69] وتذكرنا أن الدلالة مرتبطة بالوضع، فإن هذا القول لن يجانب الصواب؛ «إذ إن الوضع يقتضي وجود الدوال في حالة انتظار لعملية الوضع أولاً، ثم الاستعمال ثانياً، وهذا المستوى يمثل

درجة الصفر التي غادرها البلاغيون سريعاً إلى مرحلة (الاستعمال) وفيها يمكن القول (بالحقيقة)، ثم منها يأتي التحول إلى (المجاز) أو الانحراف. أي أننا نواجه بعدة تحولات لكي نصل إلى الأداء المجازي»[70].

ومن هنا يتضح لنا بما لا يقبل الشك أصالة البحث البلاغي العربي في معالجة هذه القضية المهمة، والتي شغلت مساحة واسعة في الدرس اللغوي والنقدي الحديث، انطلاقاً من أن المبدع يكتسب سمة أسلوبية خاصة به؛ لأن الأسلوب هو مجموعة من الأنساق اللغوية القابلة للمقارنة مع النسق اللغوي، وهذه الأنساق تشكل انحرافاً عن الاستعمال العادي انطلاقاً من غاية أو غرض جمالي في الأساس[71].

نظرية الانزياح:

تعلو الأسلوبية باللغة في معناها الدقيق، لأنها تهتم بالعمل في كليته، فالأسلوب انزياح لساني يتناسب مع بعض الانحراف عن القاعدة، وتتحدد اللغة الشعرية في دراسات علم الأسلوب «على أساس أنها ابتعاد عن القاعدة المألوفة وكسر لها وانحراف عن سلبيتها»[72] ولا شك بأن هدف الأسلوبية اللسانية هو التوضيح والتفسير ودراسة طبيعة المقتضيات التي تتحول فيها العناصر اللغوية إلى أدوات أسلوبية، فضلاً عن اهتمامها بطبيعة العلاقة بين الظواهر الأسلوبية والمؤثرات الخارجية آخذة بنظر الاعتبار أن الوسائل الأسلوبية بكل ما فيها من احتمالات وإمكانات خاصة بها تلتقي في **الخروج على الاستعمال اليومي** ووجوب **أدائها دوراً تعبيرياً** يدخلها في الميدان المعجمي والميدان التركيبي[73].

ويرى فاليري ومن ثم تابعه في ذلك بريتو وبالي أن الأسلوب

انزياح بالنسبة للقواعد، وهو يصدر مباشرة عن التميز الكلاسيكي بين اللغة والكلام. والنمط الذي ينزاح عليه الشعر هو (الاستعمال). وهو ما عوضه ريفاتير Riffatere بـ (السياق الأسلوبي) فيكون هذا السياق حاضراً في النص باعتباره الخلفية التي حدث الانزياح عنها. ومن ثم فقد عكس ريفاتير مواقع حدوث العدول فحوله من محور الاختبار إلى محور التوزيع «ولما كان عمل الاستعارة، عند كوهن (وهي مظهر من مظاهر الانزياح) يقع من الكلام على محور الاختبار فيه أي مقابلتها بما ليست هي منه، كان عدول الكلام الشعري عدولاً يقع على مستوى الاختبار أي بمقابلته بما ليس هو منه في المستويات الصوتية والتركيبية والدلالية»(74).

والانزياح يكون خرقاً للقواعد حيناً ولجوءاً إلى ما ندر من الصيغ في أحيان أخرى - كما يرى ريفاتير - والأول بلاغي في حين أن الثاني لغوي أسلوبي. وتتجلى نظرية الانزياح في خرق الشعر لقانون اللغة وإعادة بنائها من جديد وهذا ما يفرقه عن اللامعقول؛ لأنه محكوم بقانون يعيد تأويله مرة أخرى. وهذا ما سماه كوهن بعرض الانزياح، ونفي الانزياح(75). وهذا ما يعني «أن المعنى الأول لا يناسب السياق بل يكسره ويجعله محالاً، أما المعنى الثاني فيرده إلى حظيرة الإمكان والانسجام، فعدم التناسب خروج على قوانين الرمز اللغوية وهي عملية تقوم على المحور السياقي، والمجاز بأنواعه خروج على شفرة اللغة ويقع على المستوى الدلالي، وكلتا العمليتين انحراف ولكن الانحراف الثاني يصحح الأول ويعيد للسياق تماسكه عن طريق المجاز، بل يجعله أقوى وأكثر أداء لوظائفه الشعرية»(76) وهذه الحركة هي التي تمثل المحور الأساسي للصورة الشعرية، ومن ثم فإنها تمثل شعرية الشعر وخاصيته المتميزة. ولكن الانزياح - كما يرى منظره جان كوهن - ليس انزياحاً فوضوياً، وإنما هو محكوم بقانون يجعله مختلفاً عن اللامعقول. ومن ثم

فهو الشرط الضروري لشعرية النص الأدبي[77]. في حين أن (اللامعقول) في العرف النقدي هو سمة تابعة لفلسفة العبث أو اللاجدوى، وهو خرق لما يقره العقل فضلاً عن أن كوهن نفسه يميز بينهما انطلاقاً من تقسيمه لما هو شعري إلى زمنين: عرض الانزياح، ونفي الانزياح. فالانحراف الأسلوبي يعرض وينفي، بينما يكتفي اللامعقول بالعرض دون النفي «فكأن الانحراف عمل إيجابي أداته سلبية»[78].

وتقوم نظرية الانزياح عند كوهن على اعتبار أن الشعر «نضال ضد اعتباطية الدال» في حين أن الخطاب العادي والنثري يقومان عليها، ومن ثم يكون الشعر مروراً من الدلالة التصريحية (= المطابقية) إلى الدلالة الحافة (= الالتزامية)؛ ومن ثم أيضاً هو **قتل للدلالة** الأولى التصريحية **وبعث للدلالة** الثانية الحافة مع **إقصاء** تام للدلالة التصريحية؛ حيث يصبح المدلول الثاني وحده هو الذي يشتغل ويمتلك الدلالة؛ لأن الدلالة المفهومية، التي هي قوام الكلام العادي، والدلالة العاطفية، التي هي قوام الشعر، هما ضدان لا يجتمعان، فالشعر أساسه الدلالة الحافة. كما أن العلاقة بين الدال والمدلول الأول تقوم على المفهوم، في حين أنها بين الدال والمدلول الثاني تقوم على الصورة؛ ومن ثم تكون اللغة الشعرية عبوراً من المفهوم إلى الصورة[79].

وهنا يجب الأخذ بنظر الاعتبار أن (بالي) هو أول من توقف عند فكرة نظام الوسائل التعبيرية، عندما فصل الجانب الفكري (= التعبيري) في الوسيلة اللغوية عن الجانب العاطفي/ الوجداني. ورأى أن الثاني يشكل محور موضوع الأسلوبية؛ لأن ما يجب أن يدرس أو يحلل فيه هو نظام الوسائل التعبيرية[80] فالتأثير الأسلوبي عند ريفاتير يعتمد على مفاجأة القارئ (= المتلقي) ومن ثم فقيمة كل خاصية أسلوبية تتناسب مع جدة المفاجأة التي تحدثها تناسباً طردياً

حيناً بحيث كلما كانت غير متوقعة كان وقعها أعمق في النفس، وتناسباً عكسياً مع تواترها أحياناً أخرى، إذ كلما تكررت في النص ضعفت مقوماتها الأسلوبية وفقدت تأثيرها في المتلقي تدريجياً»[81].

ومن هنا يتضح لنا الفرق بين أسلوبية ريفاتير العاطفية وشعرية كوهن إذ يتمحور تحديد الانحراف في الأولى من خلال القارئ (= المتلقي) في حين يكون المحدد في الثانية هو اللغوي، فالانزياحان - حسب كوهن - متكاملان، لأنهما لا يتحققان على المستوى اللغوي نفسه. فالمنافرة خرق لقانون الكلام يتحقق على المستوى السياقي. في حين أن التعبير المجازي خرق لقانون اللغة يتحقق على المستوى الاستدلالي، فالاستعارة هي الانزياح الأساسي والضروري، في حين أن الانزياح السياقي (= عرض الانزياح) هو الذي يستثير العملية الاستعارية وهو انزياح ثانوي إذا ما قورن بها[82] وقد قلنا قبل قليل إن الانزياح لا يتم في اللغة بلا ضابط أو قانون، لأنه أساساً يسعى إلى رأب الصدع الذي تحدثه اللغة المفهومية في الخطاب؛ ومن ثم مقولة الانزياح تفترض مقياساً يتحدد به هذا الانزياح وتعرف به درجته، ويتحدد بالرجوع إلى القاعدة اللغوية وأساسيات الوضع، ومن ثم فقد «أوجب بعض الأسلوبيين أن يكون الانحراف مقصوداً غير عفوي وأن يكون شاملاً للبنيتين العميقة والسطحية في وقت واحد»[83] ولا يكون الانزياح مقصوداً، إلاّ إذا كان المتكلم (= المرسِل) واعياً مختاراً لوسيلته الأسلوبية عن قصد «فكل حالة من الوعي أو القصد تفترض إذاً وجود فاعل وموضوع يؤلف كلاهما الآخر، ويظهران في صيغة الفعل والبنية»[84] وحين يعد الأسلوب اختياراً، فإن المستوى الإنتاجي في الفعل اللغوي هو الذي يكون موضوعاً للدراسة والتحليل، لأن الاختيار يمثل نشاطاً جزئياً في هذا الفعل الذي تثبت فيه طريقة التعبير، من خلال تطوير البدائل اللغوية وتنميتها؛ مع الأخذ بنظر الاعتبار «أن الاختيار في حقيقته

يبقى في دائرة ما قد حُدِّد استعماله ونُظِّم»[85] ومن ثم فإن المقياس الذي يتحدد به الانزياح وتقاس به درجته يأتي من اللغة باعتبارها المعيار أو القدرة اللغوية التي يستند إليها الخطاب (= الكلام بالمفهوم السوسيري).

وهذا الفهم لنظرية الانزياح يضعنا مباشرة أمام الجهد البلاغي العربي في التنظير لقضية العدول وهو ما أشرنا إليه فيما سبق وكأنا مع ذلك الجهد قد استبقنا الزمن. لكن يبقى مع ذلك لكل مشروع خصوصياته وتميزه على مستوى آليات البحث وإن كانت النتائج متقاربة.

المجاز بين العدول والانزياح:

1 - ربط البلاغيون العرب الدرس اللغوي بالدلالات، ويتضح ذلك في ربط الجرجاني الدلالات البلاغية بمعاني النحو؛ باعتبار التراكيب لا المفردات حيث «لا يراد من الألفاظ ظواهر ما وضعت له في اللغة، ولكن يشار **بمعانيها إلى معان أخر**»[86] ويتبنى الرازي فكرة النظم ويشير إلى ذلك صراحة بقوله: «وعبَّر «الشيخ» عما قلنا بأن قال: ها هنا عبارة مختصرة وهي أن نقول: المعنى والمعنى، ونعني بالمعنى المفهوم من ظاهر اللفظ، وهو الذي يفهم منه بغير واسطة، **وبمعنى المعنى**، أن يُفهم من اللفظ معنى، ثم **يفيد** ذلك **المعنى معنى آخر**، ثم قال واعلم أن الكناية والمجاز والتمثيل لا تقع إلا في هذا القسم»[87].

ويُقسم الجرجاني الدلالة على ثلاثة أقسام: 1 - الدلالة الوضعية (الوضع). 2 - الدلالة العقلية. (علاقات السياق في الجملة). 3 - الدلالة التأويلية (المجازية)[88].

وقد حاول البلاغيون العرب ربط المستوى السطحي بالناتج الدلالي: طبيعة الدلالة المعجمية وكيفية انتهاكها، مما أدى إلى معالجة موضوعية لعمليات العدول سواء أكان محدوداً في الدال أو موسعاً في التركيب ويمثل ذلك الجرجاني على وجه الخصوص وهذا ما يتضح في قوله إن دلالة علم البيان دلالة عقلية[89]. ومن ثم تصبح البنية السطحية انعكاساً ضرورياً لبنية العمق؛ فالبنى اللغوية الأربع (الصوتية، المعجمية، التركيبية، الدلالية) كلها مترابطة، والأخيرة «هي ما يفرزه السياق من معاني عناصر الجملة مجتمعة في نظام واحد، والعلاقة بين هذا الناتج الدلالي وتركيب الجملة هي علاقة وجود، إذ لو تغير نظام التركيب تغيرت الدلالة تبعاً لذلك التغيير، مما يجعل قيمة هذه البنى الأربع ترتكز على صورتها القائمة...»[90] وهذا ما يلائم نظرية النظم وخصوصاً الظاهرة البلاغية المتكونة من تحول المعنى الاصطلاحي إلى دلالة جديدة، وهذا هو سر المجاز كما يراه الجرجاني؛ فدلالات اللغة تتولد من المجاز كتحول لغوي كما يرى التفكيكيون، وهو ما يسميه الجرجاني بـ (الغرض) وهذا لا يتم إلا بعد تحقق التركيب الدلالي في النص، والتركيب يساوي (البنية) عند التفكيكيين. والجرجاني يركز على باطن الدلالة بمقابل ظاهرها، ومن ثم فـ (معنى المعنى) يساوي دلالة (الغياب). وأخيراً فإن تركيزه على التأثير حيث تتمايز الجمل بأثرها الجمالي الناتج من التركيب، وهذا يساوي (الأثر) عند التفكيكيين[91].

وإذا عرفنا أن البنية العميقة تشتمل على المكون الدلالي، في حين أن البنية السطحية تشتمل على المكون الصوتي، وهذان المكونان هما مكونان تفسيريان؛ يقدم الأول التفسيرات الدلالية إلى البنى العميقة، ويقدم الثاني التفسيرات الصوتية إلى البنى السطحية؛ ومن ثم تجمع القواعد بين التفسيرات الدلالية والصوتية؛ فالبنية العميقة هي

النواة الأولى للتركيب وهي التي تشكل البنية السطحية[92]. وكذلك الحال عند الجرجاني؛ فالمعنى لا يأتي أولاً بل الأولوية مقصورة على معنى المعنى؛ لأن الدال هو الأول في النطق في حين أن المدلول هو الأول في الذهن، وكذلك معنى المعنى أو المدلول الثاني أو المجازي هو الأول باعتباره النظم أو التركيب[93].

ويقتضي تتبع المظهر الدلالي في الخطاب الأدبي تقسيم علاقاته إلى مجموعتين كبيرتين وعامتين: 1 - علاقات حضورية (= علاقات تشكيل وبناء وتوال للأحداث): وتدل الكلمات فيها بسببية معينة في علاقاتها. 2 - علاقات غيابية: وهي علاقات «معنى وترميز» وتدل الكلمات فيها بالاستحضار والاستدعاء[94]. فلا يمكن للعلامات اللغوية أن تكون ذات قيمة دلالية في نفسها، بل تكتسب هذه القيمة من خلال الإحالة إلى المرجع الذي هو حاصل الجمع بين الصورة السمعية أو البصرية (= المقروءة) وبين المفهوم أو التصور الذهني، وهو ما تؤديه العلامة كلها ويسمى بالمرجعية؛ ومن ثم لا تكون المرجعية محكومة بمطابقة الدلائل لمحتوياتها فقط، وإنما بقوانين إنتاجية الخطابات وممكناتها، أي أن الكلام ينتقل - حسب سوسير - من المستوى التصريحي إلى المستوى الإيحائي[95]. ولما كانت العلامة هي (الكل المتألف من الدال والمدلول) فالدلالة ما هي إلا «علاقة» تتحقق من تأليف هذين العنصرين. وهذا ما يمثله المفهوم الورقي للغة عند سوسير؛ فلا يمكن تمزيق وجه هذه الورقة دون تمزيق ظهرها؛ ومن ثم لا يمكن القضاء على الدال دون القضاء على المدلول أو بالعكس[96] والدال ما هو إلا «رمز» يشير دائماً إلى ضرب من الغياب Absence، لكنه يملك «وحدة» تعبر عن انتسابه إلى ذلك وحيدة. ومن هنا تسعى التفكيكية إلى تعويم المدلول واستحضار المغيب بحثاً عن تخصيب مستمر للمدلول على وفق تعدد قراءات الدال، مما يفضي إلى لانهائية الدلالة؛ إذ يرى

دريدا أن اللغة تؤدي وظيفتها من خلال مبدأ «التفاضل» والتباين، أو الاختلاف الذي هو امتداد لمفهوم سوسير عن التقابلات المتباينة، فمفهوم الكتابة عند دريدا يعيد المرء إلى الكلمة الملفوظة ويولد انفصالاً عن الكتابة. وفي المقابل فإن الكلام يعني فعلاً سبقياً ذا دلالة؛ لأن الكتابة واللغة أيضاً عمليتان إنشائيتان، ومن ثم فهما إنتاجيتان. ويأتي تأسيس دريدا لمقولة الحضور والغياب انطلاقاً من مفهوم الاختلاف، مما يؤدي إلى أن ثمة بناء وهدماً متواصلين، وصولاً إلى تخوم المعنى. ومن هنا وجه نقده لسوسير لأنه وقع في اتجاه مركزية الكلمة، وأسس الحضور فيها بوصفها نقطة الإحالة الأصلية(97).

وكانت فلسفة هيدجر قد وصلت في الفصل بين الدال والمدلول إلى أبعد نقطة ممكنة يقرب العلامة في الوقت نفسه من المتلقي إلى أقصى درجات الإمكانات؛ ولذلك فاللغة عند هيدجر تسبق الكينونة. فالوجود يعلن حضوره في اللغة التي تخفيه في علاماتها. أي أن الشعر يجسد حضور الوجود وغيابه في آن واحد. لكن ذلك يصطدم بحائط التقاليد التي تحجب الحضور الذي لا يتحقق إلا بالغياب. ومن ثم حدثت فجوة بين الدال والمدلول تحولت إلى شك في الآراء التقليدية عن الكينونة والوجود والحقيقة واللغة والأدب(98). هذه الفجوة تتحول في مآل الأمور إلى **حاجز يقاوم الدلالة**. ومن هنا ترى التفكيكية أن المدلول - في ظل وجود تلك الفجوة والمدلولات المراوغة - لا يكتسب دلالة إلا بإحالته إلى مدلول آخر؛ ولذا حطم (لاكان وحدة العلامة اللغوية (= دال/ مدلول)؛ والذي يحدث في ذلك الكسر الاعتيادي هو «عملية تزحلق مستمرة للمدلول تحت الدال»(99). ولذا يرى دريدا (وبارت أيضاً) أن المهم هو اللعب الحر للمدلولات؛ لأن التمركز المنطقي Logocentrism يعني بوجود سلطة مركز خارجي يعطي الكلمات والأفكار والأنساق معناها ويؤسس مصداقيتها وموقف دريدا منه يمثل

عنصر ربط واضح بين ثنائيتي (الاختلاف/ التأجيل) و(الحضور/ الغياب)؛ ومن هنا يأتي اختلاف دريدا هو هوسرل «بأن أفق الغياب هو أفق خلفي للحضور. وبرغم أن طرفي الثنائية لا يكون لهما حضور متزامن داخل الوعي، إلا أن حضور أحدهما أمام الوعي يؤدي إلى استدعاء الآخر الغائب»[100] فالإشارات (تعوم) سابحة تغري المدلولات إليها لتنبثق معها، وتصبح (دوالاً) أخرى ثانوية متضاعفة ليجلب إليها مدلولات مركبة؛ ومن ثم تتحرر الكلمة لتكون (إشارة حرة) لتمثل حالة (حضور) في حين يمثل المدلول حالة (غياب)، لأنه يعتمد على ذهن المتلقي لإحضاره إلى عالم الإشارة[101].

2 - يقوم الخطاب اللغوي العربي على رؤية أساسية لعلاقة الدال بالمدلول؛ إذ إن هذه الرؤية تختلف اختلافاً جوهرياً عن الرؤية الغربية لهذه العلاقة. إذ حد الفكر النقدي/ البلاغي مصطلح البلاغة بـ (مطابقة الكلام لمقتضى الحال مع فصاحته) - كما ذكرنا في بداية البحث - وتتجاذب بنية هذا الحد متضادتان: 1 - **الكلام المنتج**. 2 - **الغرض** (= **المقام**) ويتبدى واضحاً هنا تأثير الجرجاني الأشعري الذي يضمر في نفسه تقديمه للكلام النفسي إيماناً منه بقدَم الكلام/ المعنى، لا حدوثه كما يرى المعتزلة. ومن ثم فإن الغرض/ مقتضى الحال هو السابق (= الذي يجب أن يطابَق). في حين أن الكلام (= اللفظ المنتَج) **يأتي تابعاً**، ومن ثم يجب أن يطابق الغرض (= الكلام النفسي). فإذا ما عدنا إلى نظرية النظم لوجدنا أن الجرجاني يلح أيما إلحاح على تقديم المعنى (= الكلام النفسي) كما رأينا فيما سبق.

ولكن وجه الغرابة يكمن في أن المدونة النقدية العربية - منذ حضورها الفعلي في عالم تشكيل الخطاب الثقافي العربي الإسلامي - قد دأبت على الخضوع لسلطة الدال، تساوقاً مع العقلية العربية/ البدوية التي لا يكاد يجذبها إلا الحسي (= الثابت/ الحاضر) في حين

أن ما سواه يعد خيالياً طارئاً/ غائباً. ومطالعة الأدب الجاهلي تثبت ذلك إذا اعتمد الجانب الحسي في التصوير والوصف، واهتم بالتشبيه والمماثلة. وكاد يبتعد عن التأمل العقلي حتى في القضايا الوجودية، كقضية الموت مثلاً؛ فكان موقفه منها - في أغلب الأحيان - موقفاً تقريرياً مأساوياً[102]. ومن ثم فالعقلية العربية كانت قائمة على الرواية لا الاستدلال. واهتمام البلاغيين بالدال وإهمال المدلول، كان بسبب من أن الدال مأخوذ بالرواية لا بالاستدلال وأهملوا المدلول لأنه غير خاضع لمقاييس الرواية، بل هو أمر عقلي. ناهيك عن أن بنية الفكر قد أكدت على أن «الوجود» و«الكينونة» ما هما إلا حضور وسكون أو استقرار؛ ومن ثم فإن الوجود ما هو إلا هذا «الوجدان» أي حضور الشيء أمام الحس[103]. والإبداع عند أغلب النقاد والبلاغيين كان يساوي «القديم»، والإبداع يعني الأفضلية، والأفضلية بالتالي للقديم الذي يصبح أصلاً يجب أن يتَّبع. ولكن الإبداع لا يخضع لبنية بل هي تخضع له لأنه يخلقها، والبنية ما هي إلا مصطلح إجرائي للإبداع. فإذاما خضع الإبداع لبنية مسبقة فلا يصح أنئذ إطلاق صفة الإبداع عليه.

وهذا متأت من أن الاتجاه البياني في العقل العربي ينظر إلى اللفظ والمعنى ككيانين منفصلين أو مستقلين نسبياً، والنشاط العقلي داخله وحيد الاتجاه: يتجه دائماً من اللفظ إلى المعنى؛ ومن ثم فقد أدى هذا الاتجاه إلى النظر في الجزئيات والاهتمام بها على حساب الكليات كما هو الحال عند النحاة واللغويين. فمضمون نظرية النظم الجرجانية كامن في أن الأساليب البلاغية العربية تجعل المتلقي يساهم في إنتاج المعنى المقصود بواسطة عملية استدلالية ينتقل فيها من خلال اللفظ ومعناه المتعارف عليه، إلى المعنى الذي يقصده المتكلم (= معنى المعنى) واللفظ لا يعطي هذا المعنى، بل هو دليل وأمارة عليه. ومن ثم

فهو بمثابة «الحد الأوسط» الذي بدونه لا يمكن الانتقال من المقدمات إلى النتائج؛ فاللفظ عنصر أساسي وضروري في العملية البيانية؛ لأن البيان لا يكون بالفكر وحده، بل يتوسط اللفظ كـ (**نظام خطاب**) يدل على نظام العقل، يطابقه ويحتويه، ومن ثم أفضى قدم المعاني النفسية إلى تقييد التأويل بالمواضعة اللغوية؛ فأصبحت اللغة السلطة المرجعية المحددة للفكر، وقولها هو الفصل؛ ومن ثم يصبح اللفظ ذا قيمة ميتافيزيقية بذاته، «مما يفسح المجال واسعاً لتسويد اللغة على الفكر واللفظ على المعنى ونظام الخطاب وعلى نظام العقل، والكل بمعنى واحد»[104].

فالخطاب اللغوي سواء النحوي أو المعجمي قائم على الاهتمام بالدال ومفارقة المدلول، وهذا واضح عند المعجميين بصورة خاصة؛ فعمل الخليل في نظرية التقاليب ما هو إلا تمثيل حي لذلك، إذ حاول جاهداً أن يصل إلى إحصاء ما يمكن أن يتشكل من ألفاظ (= دالات) من أحرف اللغة استناداً لمقولة الأصل الثلاثي للكلمة، على اعتبار أن هذه الأجزاء أو الدوال الصغيرة (= الحروف أو الأصوات) لا إشكال في عدم وقوع العدول فيها[105] فضلاً عن أنه - في تقويمه لهذه الأشكال المتولدة من الحروف - قد قسمها إلى قسمين: «**مستعمَل**» و«**مهمَل**» فالمهمل إنما سمي مهملاً لعدم كونه دالاً، لا لأنه لا مدلول له في الأساس. والمستعمل ما هو إلا كونه دالاً، وهذا واضح. ومن هنا فإن الألفاظ التي أتى بها ابن أحمر الباهلي سميت **مرتجلة** لا لأن مدلولاتها جديدة، بل لأن هذه المدلولات **لا تؤدى بهذه الدوال**. ومن ثم **فالدوال** هي المرتجلة أو المخترعة كما أشار ابن جني[106].

أما عند النحويين فإن التأمل في كتب النحاة وفي خلافاتهم وفي الأصول التي استندوا إليها يجعلنا أمام نتيجة واحدة وهي الاهتمام بالدال ومفارقة المدلول، وهذا ما ذكرناه فيما سبق بخصوص أصل

القاعدة، والعدول عنه. وهو ما يتضح في **قواعد التوجيه** بصورة خاصة.

ويظهر اهتمام اللغويين العرب بالدال أكثر من المدلول في تمسكهم بمسألة الوضع اللغوي، إذ إن التعبير المجازي هو عدول عن الحقيقة إلى المجاز، ولكن هذا العدول لا يكون بإغفال الدال وتناسيه بل يكون المدلول الحقيقي دالاً لمدلول مجازي وهذا يتضح في مقولة الجرجاني في المعنى ومعنى المعنى.

أما الرؤية الغربية لعلاقة الدال والمدلول، فإنها مخالفة لذلك؛ فمما يغمز به الفكر الغربي عموماً هو هذا التمركز المنطقي Logoccenterism الذي أظهره جاك دريدا في استراتيجيته التفكيكية والذي كان موجهاً بصورة خاصة إلى هذه الرؤية لعلاقة الدال بالمدلول؛ إذ إن اللغويين الغربيين يرون أن علاقة الدال بمدلوله علاقة اعتباطية أولاً، وأن هذه العلاقة حينما يستعمل اللفظ استعمالاً مجازياً تصبح العلامة كلها (بدالها ومدلولها) دالاً ثانياً لمدلول ثان هو المدلول المجازي، ومن ثم تفقد العلامة دالها الأصلي من أجل المدلول الثاني. ومن هنا يكون المشروع الغربي مهتماً بالمدلول أكثر مما هو مهتم بالدال نفسه. ويمكن توضيح الفارق بين الرؤيتين العربية والغربية من خلال هذه الخطاطة[107]:

فالدال عند العرب هو الأصل، وهو المعيار في صحة العدول على

عند الغَرْب:



عند العَرَب:

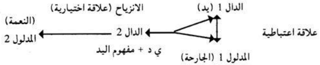


اعتبار أن علاقة الدال بالمدلول تخضع للعرف اللغوي (= الوضع). وتتجه تقنية العدول إلى تحطيم العلاقة الوضعية أو الاعتباطية بين الدال والمدلول أولاً، ثم تتجه إلى تحويل المدلول إلى دال ثان لمدلول جديد يسمى بـ (معنى المعنى) أو المعنى الثاني أو المدلول المجازي. في حين تتجه تقنية الانزياح إلى دمج الدال بالمدلول وتحويلهما إلى دال ثان لمدلول جديد هو المدلول الثاني أو الانزياح أو الانحراف الأسلوبي. ويمكن توضيح ذلك من خلال هذا المثال:



إن مفهوم «اليد» باعتبارها «المعطي» هو الذي يدل على النعمة، وليس لفظ (يد) لأنه مرتبط «وضعياً» بالجارحة، ولذا فمفهوم اليد هو الدال على النعمة دلالة عقلية لا وضعية. قال الفخر الرازي: «إذا وصفنا الكلمة المفردة بالمجاز كقولنا «اليد» مجاز في النعمة عنينا به أنها في أصل وضعها للجارحة، لكنها نُقلت إلى النعمة لما بينهما من العلاقة، فكونها حقيقة في الجارحة ليس أمراً عقلياً بل وضعياً فإزالتها إلى النعمة **إزالة لحكم وضعي**، فلا جرم كان المجاز لغوياً»[108] وهذا التصور يأتي في ضمن التصور الذي طرحه الجرجاني في نظرية النظم كما رأينا سابقاً.

أما الانزياح في المثال السابق فيكون بهذه الصورة:



إن الدال والمدلول يرتبطان بعلاقة اعتباطية يوضحها المفهوم الورقي عند سوسير، فالمدلول الثاني إذا حصل، فإنما يحصل من خلال العلامة كلها؛ لأن الورقة إذا مُزق وجهها يمزَّق قفاها آنئذ، ولذا فالعلامة كلها (ي د + مفهوم اليد) تكون دالاً ثانياً لمدلول ثان هو «النعمة».

ومن هنا يتضح لنا أن الكلمة المستعملة في المجاز هي **محل الجواز** أي أن الجواز والمرور والعبور إلى المعنى المجازي يكون **خلالها** دون أن تكون جائزة مكانها الأصلي، أو أن تكون مجوزاً بها، أي أنهم **جازوا بها** مكانها الأصلي. ومن ثم فإن عملية التجوز أساساً تخضع للاختيار وليس للضرورة. وإن كان النقاد والبلاغيون قد قالوا **بالضرورة**؛ حيث يرون أن الأصل في المعنى أن يُحمل على ظاهره، ولا يعدل عن الظاهر إلا لضرورة[109]. والضرورة هنا تعني - كما يفهم من كلامهم - أن السياق لا يستقيم، والدلالة لا تتم، ومن ثم لا يكون ثمة تمايز جمالي بين النصوص؛ لانتفاء البيان البلاغي في إيراد المعنى؛ لأن الدلالة الوضعية (= المطابقية) لا تهيئ التمايز في الأداء، بل الذي يهيؤها الدلالة العقلية (= التضمن والالتزام). وهذا ما يفسر لنا اتفاق البلاغيين والنقاد على حد سواء على أن المجاز أبلغ من الحقيقة والكناية أبلغ من التصريح؛ لأن المجاز «يكسب الكلام رونقاً وطلاوة، ويعطيه رشاقة، ويذيقه حلاوة»[110] ومن هنا فإنه يفسح المجال واسعاً أمام المتلقي للمساهمة في فهم النص؛ لأن النص «التعبير بلوازم الشيء، الذي هو المجاز، لا يفيد العلم بالتمام، فيحصل **دغدغة نفسانية**، فكان المجاز **آكد وألطف**»[111]. ومن ثم فإن «أعجب ما في العبارة المجازية أنها **تنقل السامع** عن خلقه الطبيعي في بعض الأحوال، حتى أنه ليسمح بها البخيل، ويشجع بها الجبان، ويحلم بها الطائش المتسرع، **ويجد المخاطب عند سماعها نشوة كنشوة الشراب**...»[112].

الهوامش

1) الإيضاح في علوم البلاغة (مختصر تلخيص المفتاح)، الخطيب القزويني، دار الجيل، بيروت، د.ت: 9/1.

2) الصناعتين، أبو هلال العسكري، تح محمد علي البجاوي، محمد أبو الفضل إبراهيم. المكتبة العصرية. صيدا. بيروت: 1986م: 6.

3) جاء في شروح التلخيص عن هذا التعريف قوله: «وظاهر أن المطابقة صفة المطابق فتكون المطابقة راجعة للكلام من رجوع الصفة للموصوف لكن رجوعها له ليس مع قطع النظر عن معناه بل رجوعها له باعتبار إفادته المعنى الحاصل بسبب التركيب وهو المعنى الثاني الذي يعتبره البلغاء ويقصدونه...» شروح التلخيص، مؤسسة دار البيان العربي للطباعة والنشر والتوزيع. دار الهادي. بيروت/ لبنان ط 4/ 1992: 134/1.

4) دلائل الإعجاز، عبدالقاهر الجرجاني، تحقيق محمد رشيد رضا. دار الكتب العلمية. بيروت. لبنان ط 1/ 1988م: 361.

5) ينظر الأصول، دراسة إبستيمولوجية للفكر اللغوي عند العرب، د. تمام حسن. دار الشؤون الثقافية العامة. بغداد 1988: 318.

6) الأسلوب والأسلوبية، بيار جيرو، ترجمة منذر عياشي. مركز الإنماء القومي بيروت: 62.

7) ينظر المعنى الأدبي من البنيوية إلى التفكيكية وليم راي. ترجمة د. يوئيل يوسف عزيز. دار المأمون للطباعة والترجمة والنشر. بغداد. ط 1987/1: 217.

8) الأسلوب والأسلوبية، جيرو: 76.

9) ينظر مفاهيم الشعرية، حسن ناظم. المركز الثقافي العربي - بيروت ط 1994/1: 69.

10) الأسلوب والأسلوبية، جيرو: 16.

11) ينظر الرؤية الأسلوبية في البلاغة العربية، د. ماهر مهدي هلال. مجلة الأقلام العراقية ع 1994/9: 39.

12) بنية اللغة الشعرية، جان كوهن ترجمة محمد الولي ومحمد العمري. دار توبقال للنشر. الدار البيضاء. المغرب. ط 1986/1: 16.

13) ينظر مدخل لجامع النص، جيرار جينيت. ترجمة عبدالرحمن أيوب دار الشؤون الثقافية العامة. بغداد 1985: 80.

14) ينظر الشعرية، تزفيتان تودوروف، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر - الدار البيضاء المغرب. ط 1987/1: 22-23.

15) نظرية الانزياح (الحقول والعلاقات)، عباس رشيد الدرة. مجلة الطليعة الأدبية. بغداد ع 1999/1: 117.

16) ينظر بنية اللغة الشعرية، كوهن: 40.

17) مفاهيم الشعرية: 34.

18) ينظر الأسلوبية والأسلوب، عبدالسلام المسدي. الدار العربية للكتاب. ليبيا - تونس 1977: 36.

19) نظرية الانزياح، الدرة: 108.

20) ورد لفظ (العدول) عند كثير من البلاغيين واللغويين العرب، ينظر على سبيل المثال لا الحصر: الخصائص، ابن جني. تح محمد علي النجار. دار الشؤون الثقافية العامة. بغداد ط 1990/4: 444/2. وأسرار البلاغة، عبدالقاهر الجرجاني. تعليق محمد رشيد رضا. مط عيسى البابي الحلبي. مصر. ط 1939/3: 314. ونهاية الإيجاز في دراية الإعجاز، الفخر الرازي. دراسة وتحقيق بكري شيخ أمين. دار العلم للملايين - بيروت ط 1985/1: 167. المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ابن الأثير. تح أحمد محمد الحوفي وبدوي طبانة دار نهضة مصر للطباعة والنشر. القاهرة. د.ت: 64/1. الطراز، يحيى بن حمزة العلوي، مط المقتطف بمصر. دار الكتب الخديوية. 1914: 63/1 و77 وغيرها.

21) البلاغة العربية، قراءة أخرى. د. محمد عبدالمطلب الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان. ط 1997/1: 57.

22) لسان العرب، ابن منظور. دار صادر. بيروت 1374هـ - 1955م: (عدل).

23) ينظر المجاز في البلاغة العربية، د. مهدي السامرائي. دار الدعوة - حماة. سورية. ط 1974/1: 203.

24) ينظر المصدر نفسه: 202.

25) المزهر، جلال الدين السيوطي. تح محمد أحمد جاد المولى. علي البجاوي. محمد أبو الفضل إبراهيم. دار الفكر. بيروت. د.ت: 361/1 وينظر مثله في المثل السائر 63/1.

26) ينظر الثابت والمتحول، بحث في الاتباع والإبداع عند العرب، أدونيس. دار العودة. بيروت 1997: 151/2.

27) بنية العقل العربي، د. محمد عابد الجابري. مركز دراسات الوحدة العربية. بيروت ط 1987/2: 113.

28) ينظر المصدر نفسه: 115.

29) الأصول، تمام حسان: 220.

30) ينظر المصدر نفسه: 137.

31) لسان العرب: (كلم).

32) ينظر الأصول، حسان: 138-139.

33) المثل السائر 63/1.

34) الطراز 64/1 وينظر النهاية، الرازي: 167 والمزهر 355/1.

35) مفتاح العلوم، السكاكي. المطبعة الأدبية. مصر. 1317هـ: 196.

36) ينظر فلسفة المجاز بين البلاغة العربية والفكر الحديث، د. لطفي عبدالبديع. الشركة المصرية العالمية للنشر - لونجمان ط 1997/1: 7.

37) المثل السائر 59/1.

38) المزهر 39/1.

39) لسان العرب: (وضع).

40) فلسفة المجاز: 97.

41) ينظر كشاف اصطلاحات الفنون، التهانوي، كلكتا. 1982م: 489/2.

42) دلائل الإعجاز: 308 وينظر 416.

43) ينظر المصدر نفسه: 206. والطراز 90/1 والمزهر 362/1.

44) فلسفة المجاز: 14.

45) المصدر نفسه: 100.

46) أسرار البلاغة: 302-303.

47) المصدر نفسه: 304 وينظر المثل السائر 57/1.

48) البلاغة العربية، قراءة أخرى: 162-163.

49) ينظر شروح التلخيص: 21/4.

50) الطراز 77/1.

51) أسرار البلاغة: 342-343.

52) المجاز في البلاغة العربية: 210.

53) ينظر الطراز 77/1.

54) ينظر دلائل الإعجاز: 281.

55) مجاز القران (خصائصه الفنية وبلاغته العربية) د. محمد حسين الصغير. دار الشؤون الثقافية العامة - بغداد. ط 1994/1: 57.

56) ينظر علم الدلالة عند العرب، دراسة مقارنة مع السيمياء الحديثة. عادل فاخوري. دار الطليعة - بيروت د.ت: 16-20.

57) ينظر نظرية الجاحظ في النقد الأدبي. محمد بن عبدالغني المصري. دار مجدلاوي. عمان. الأردن ط 1987/1: 82-83.

58) ينظر المجاز في البلاغة العربية 207.

59) البيان والتبيين، الجاحظ. تح عبدالسلام هارون مكتبة الخانجي. القاهرة 1960/2: 98/1-99. وينظر الدلائل: 407.

60) ينظر البلاغة العربية: 38-39.

61) ينظر استراتيجيات القراءة (التأصيل والإجراء النقدي) بسام قطوس. مؤسسة حمادة. ودار الكندي. إربد. الأردن: 1998م: 59-60.

62) التفكير البلاغي عند العرب، أسسه وتطوره إلى القرن السادس، حمادي صمود. مجلد 12. منشورات الجامعة التونسية. طبع بالمطبعة الرسمية للجمهورية التونسية 1981م: 170.

63) نهاية الإيجاز: 182-183.

64) نظرية الأدب، أوستن وارين ورينيه ويليك. ترجمة محيي الدين صبحي. مط خالد الطرابيشي. دمشق 1972: 236.

65) ينظر المصدر نفسه: 261.

66) ينظر مفتاح العلوم: 140.

67) ينظر علم الدلالة عند العرب: 54-56.

68) ينظر دلائل الإعجاز: 206 ونهاية الإيجاز: 90.

69) مفاهيم الشعرية: 61.

70) البلاغة العربية: 161.

71) ينظر نظرية الأدب: 231.

72) نظرية البنائية في النقد الأدبي، صلاح فضل. دار الشؤون الثقافية العامة بغداد ط 1987/3: 376.

73) ينظر الأسلوبية اللسانية، أولريش بيوشل. ترجمة خالد محمود جمعة. نوافذ 13 سبتمبر 2000م: 142.

74) مفاهيم الشعرية: 117.

75) ينظر المصدر نفسه: 115.

76) نظرية البنائية: 372.

77) ينظر استراتيجيات القراءة: 138.

78) المصدر نفسه: 153.

79) ينظر جمالية النص الأدبي ووجوه توظيفها، عبدالله صولة. علامات في النقد مج 10. ج 37. جمادى الآخرة 1421 - سبتمبر 2000م: 215-216.

80) ينظر الأسلوبية اللسانية: 127.

81) ينظر استراتيجيات القراءة: 140.

82) ينظر مفاهيم الشعرية: 118-119.

83) استراتيجيات القراءة: 140.

84) المعنى الأدبي، راي: 17.

85) الأسلوبية اللسانية: 122.

86) دلائل الإعجاز: 265. والتشديد من عندنا.

87) نهاية الإيجاز: 88. وينظر دلائل الإعجاز: 203.

88) ينظر من المشاكلة إلى الاختلاف، عبدالله الغذامي. ضمن كتاب مكانة الشعر في الثقافة العربية المعاصرة، دار الشؤون الثقافية العامة. بغداد ط 1987/1: 66.

89) ينظر البلاغة العربية: 96-97.

90) من المشاكلة إلى الاختلاف: 65.

91) ينظر المصدر نفسه: 70-71.

92) ينظر الألسنية (علم اللغة الحديث) د. ميشال زكريا. المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع - بيروت. ط 1985/2: 270.

93) ينظر دلائل الإعجاز: 203-204.

94) ينظر مفاهيم الشعرية: 61 في حديثه عن العلاقات السنتاكمية والعلاقات الإيحائية عند دي سوسير.

95) ينظر مفهوم المرجعية وإشكالية التأويل في تحليل الخطاب الأدبي. د. محمد خرماش. الموقف الثقافي. ع 9 بغداد 1997: 36-37 عن هيلمسلف Hjelmslev.

96) ينظر مبادئ في علم الأدلة، رولان بارت. تعريب محمد البكري. دار الشؤون الثقافية العامة. بغداد ط 1986/2: 90.

97) ينظر جدلية علم الاجتماع بين الرمز والإشارة. إينو روزي. ترجمة د. قيس النوري. دار الشؤون الثقافية العامة. بغداد. 1987/1: 399-400.

98) ينظر بحثنا الكينونة في شعر الصعاليك والخوارج - علي كاظم علي. رسالة ماجستير قدمت إلى جامعة القادسية/ كلية الآداب 1998: 33-34.

99) المرايا المحدبة، من البنيوية إلى التفكيك. د. عبدالعزيز حمودة. سلسلة عالم المعرفة. الكويت: 232 - نيسان 1998: 347.

100) المصدر نفسه: 383.

101) ينظر استراتيجيات القراءة: 57-58.

102) ينظر بحثنا الكينونة في شعر الصعاليك والخوارج: 40-41.

103) ينظر المصدر نفسه: 15-16.

104) بنية العقل العربي، الجابري 106.

105) ينظر الأصول، حسان: 137.

106) ينظر الخصائص، ابن جني 442/2.

107) ينظر علم الدلالة عند العرب: 52-53.

108) نهاية الإيجاز، الرازي: 182-183.

109) ينظر المثل السائر: 32/1 والمزهر: 364/1.

110) الطراز: 75/1.

111) المزهر 361/1.

112) المثل السائر 63/1.

❀❀❀

نواقض الفصاحة:
الإخلال بالمراتب نموذجاً

رشيد بلحبيب

1 - مفهوم الفصاحة:

الفصاحة خصلة لسانية محضة مرتبطة بالنظام اللغوي في مظاهره الصوتية والإفرادية والتركيبية[1]، وإذا كانت البلاغة شيئاً يبتدئ من المعنى وينتهي إلى اللفظ، فإن الفصاحة شيء يبتدئ من اللفظ وينتهي إلى المعنى[2] فالبلاغة والفصاحة بهذا حدثان لغويان وفنيان متكاملان وممتزجان في الفكر اللغوي العربي[3].

لقد سبق النحاة واللغويون البلاغيين إلى تحديد بعض مفهومات الفصاحة، فبينوا المراد باللغة الفصحى والمراد بالفصحاء من العرب وذكروا الأسباب التي دفعتهم إلى اتخاذ موقفهم من فكرة الفصاحة... أما البلاغيون فلم تكن فكرة الفصاحة عندهم مرتبطة «بالنقاء» والبعد عن مخالطة الأعاجم والتأثر بهم وحسب، وإنما أضافوا إلى ذلك اعتبارات أخرى تتعلق بطبيعة الرمز ومعناه[4].

وإذا كان «سر الفصاحة» لابن سنان يمثل أكمل محاولة في التراث البلاغي لضبط مقاييس الفصاحة، وأنصع شهادة على المآزق التي وقع فيها علماء البلاغة نتيجة فصلهم بين الألفاظ والمعاني[5]... فإن «فصيح ثعلب» يمثل في الطرف الآخر محاولة لضبط الفصاحة في المفردات.

ومغزى هذا أن فصاحة اللغويين فصاحة «بيئة» يقول، المبرد:

«وكل عربي لم تتغير لغته، فصيح على مذهب قومه، وإنما يقال بنو فلان أفصح من بني فلان، أي أشبه بلغة القرآن، ولغة قريش، على أن القرآن نزل بكل لغات العرب[6]»،ولعل كتب أصول النحو هي خير ما يمثل سمات الفصاحة البيئية.

أما فصاحة البلاغيين «فهي فصاحة ذوق» يقول ابن سنان: «الفصاحة عبارة عن حسن التأليف في الموضوع المختار»[7].

لقد نص العلماء على أهمية الفصاحة وصلتها بإدراك الإعجاز القرآني، فأبو هلال العسكري يجعل «أحق العلوم بالتعليم وأولاها بالتحفظ بعد المعرفة بالله جل ثناؤه علم البلاغة ومعرفة الفصاحة الذي به يعرف إعجاز كتاب الله تعالى»[8].

كما تحدثوا عن فصاحة الكلمات المفردة وعن فصاحة الكلام ثم عن فصاحة المتكلم وعرفوا فصاحة الكلام بخلوصه من ضعف التأليف وتنافر الكلمات والتعقيد ووجه حصر براءة الكلام من العيوب في هذه الأمور الثلاثة هو:

- أن كل كلام له مادة هي أجزاؤه أي كلماته.
- وله صورة هي هيئة تأليفه من هذه الكلمات.
- وله دلالة على معنى[9].

على أن براءة الكلام من هذه العيوب مشروطة بسلامة أجزائه وهي كلماته المفردة من العيوب الثلاثة المتقدمة في فصاحة الكلمة إذ ما اشترط في فصاحة المفرد هو عينه ما اشترط في فصاحة التركيب[10].

والذي يعنينا من أصناف الفصاحة، فصاحة التركيب التي تكون عن طريق الضم. يقول القاضي عبدالجبار: «اعلم أن الفصاحة لا تظهر

في أفراد الكلام وإنما تظهر في الكلام بالضم على طريقة مخصوصة ولابد مع الضم من أن يكون لكل كلمة صفة، وقد يجوز في هذه الصفة أن تكون بالمواضعة التي تتناول الضم، وقد يكون بالإعراب الذي له مدخل فيه وقد تكون بالموقع. وليس لهذه الأقسام الثلاثة رابع، لأنه إما أن تفيد فيه الكلمة أو حركتها أو موقعها... فإذا صحت هذه الجملة فالذي به تظهر هذه المزية ليس إلا الإبدال الذي به تختص الكلمات أو التقديم والتأخير الذي يختص الموقع أو الحركات التي تختص الإعراب فبذلك تقع المباينة»[11].

وهو ما عبر عنه عبدالقاهر بالتوخي، فالفصاحة عنده لا تكون إلا بتوخي معاني النحو أي النظم، ذلك أن الألفاظ لا تفيد حتى تؤلف ضرباً خاصاً من التأليف ويعمد بها إلى وجه في التركيب يقول: «فلو أنك عمدت إلى بيت شعر أو فصل نثر فعددت كلماته عدا كيف جاء واتفق، وأبطلت نضده ونظامه الذي عليه بُني وفيه أُفرغ المعنى وأجري وغيرت ترتيبه الذي بخصوصيته أفاد ما أفاد، وبنسقه المخصوص أبان المراد من نحو أن تقول في (قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل): (منزل قفا ذكرى من نبكِ حبيب) أخرجه من كمال البيان إلى محال الهذيان[12]...

والذي يعنينا من خصائص فصاحة التركيب: التعقيد وضعف التأليف، أما تنافر الكلمات فلا شأن لنا به نظراً لما للأولين من صلة وثيقة بموضوع نواقض الفصاحة يفتقر تنافر الكلمات إلى شيء منها.

فإذا كان التعقيد ألا يكون الكلام ظاهر الدلالة على المراد لخلل واقع في نظمه بسبب مخالفة الأصل النحوي بتقديم أو تأخير أو إضمار[13]...

وكان ضعفُ التأليف مجيء أجزاء الكلام على خلاف القانون

النحوي المشتهر فيما بين معظم أصحابه... كالإضمار قبل الذكر لفظاً ومعنى نحو: ضرب غلامُه زيداً[14].

فقد تبين أن تمييز الفصيح من غيره يبين بمعطيات النحو، ذلك أن فصاحة التركيب تتوقف في جانب منها في جريانها على قوانين اللغة في التراكيب، فلا يفصل بين الأمور المتلازمة ولا يقدم من الكلام ويؤخر بالقدر الذي يعمي المعنى ويجهد الذهن في الحصول عليه[15].

فما لم يتحقق البيان في التركيب لسوء في ترتيب ألفاظه أو مخالفته للأصول المقررة في علم النحو عُدَّ هذا الكلام غير فصيح.

2 - التعقيد من نواقض الفصاحة:

الكلام الخالي من التعقيد هو «ما سلم نظمه من الخلل فلم يكن فيه ما يخالف الأصل من تقديم أو تأخير أو إضمار أو غير ذلك إلا وقد قامت عليه قرينة ظاهرة لفظية أو معنوية[16]».

إذن فموجب التعقيد في الغالب إنما هو مخالفة التراكيب النحوية المشهورة والعدول إلى المذاهب الضعيفة أو الشاذة.

وقد عده ابن الأثير في المعاظلة[17] وجعله ابن سنان من باب وضع الألفاظ في غير موضعها[18] وسماه مقلوباً، وأطلق عليه عبارة شدة المداخلة[19] وبحثه علماء الضرائر ضمن الضرورات الشعرية[20].

كما قسم البلاغيون التعقيد المخل بفصاحة التراكيب إلى قسمين: لفظي ومعنوي.

أما التعقيد المعنوي فيكون في الانتقال من المعنى الظاهر للفظ إلى المعنى المقصود من اللفظ، وهذا الانتقال من المعنى الأول للثاني يكون غامضاً، ولا شك أن هذا يؤدي إلى خلل في المعنى كقول العباس بن الأحنف:

سأطلب بعد الدار عنكم لتقربوا وتسكب عيناي الدموع لتجمدا

وقد أطلق عليه ابن الأثير اسم المعاظلة المعنوية[21].

وهذا النوع لا صلة له بالترتيب بخلاف التعقيد اللفظي الذي أدخله ابن سنان صراحة في بحث التقديم والتأخير وجعل من أسبابه وضع الألفاظ في غير مواضعها[22].

وكذلك فعل ابن الأثير حيث ربط مباشرة المعاظلة بالتقديم كتقديم الصفة أو ما يتعلق بها على الموضوع وتقديم الصلة على الموصول.

قال: «ومن الغلظة وقوع المعاظلة في الكلام، فليس يدري القارئ مراد المتكلم لتقديمه ما حقه التأخير وتأخيره ما حقه التقديم فقول الشاعر المادح:

ولـو أن مـجداً أخلد الدهر واحداً من الناس أبقى مجده الدهر مطعما

بعيد عن البلاغة لأن الضمير في «مجده» عائد على الاسم المتأخر «مطعماً» والعربية الفصيحة تفرض التقدم لمن حقه التقدم، والتأخر لمن حقه التأخر وتطلب استواء التعبير والتفسير ووضع كل شيء في مكانه[23].

والمراد بتعقيد الكلام «هو أن يعكر صاحبه فكرك في متصرفه ويشيك طريقك إلي المعني ويوعر مذهبك حتى يقسم فكرك ويشعب ظنك أن لا تدري من أين تتوصل وبأي طريق معناه يتحصل.

وغير المعقد هو أن يفتح صاحبه لفكرتك الطريق المستوي ويمهده وإن كان في معاطف نصب عليه المنار... حتى تسلكه سلوك المستبين لوجهته وتقطعه قطع الواثق بالبجح في طيته[24].

وإنما كان التعقيد مذموماً لأجل أن اللفظ لم يُرتب الترتيب الذي

بمثله تحصل الدلالة على الغرض، حتى احتاج السامع إلى أن يطلب المعنى بالحيلة ويسعى إليه من غير الطريق... وإنما ذم هذا الجنس لأنه أحوجك إلى فكر زائد على المقدار الذي يجب في مثله، وكدك بسوء الدلالة، وأودع المعنى لك في قالب غير مستو ولا محلس، بل خشن مضرس وإذا رمت إخراجه عسر عليك وإذا خرج خرج مشوّه الصورة ناقص الحسن[25].

ومن أمثلة ما يجب تجنبه لما فيه من التعقيد قول الفرزدق في خال هشام بن عبدالملك بن مروان وهو إبراهيم بن إسماعيل المخزومي:

وما مثله في الناس إلا مملكاً   أبو أمه حي أبوه يقاربه

أي ليس مثله في الناس (حي يقاربه) أي أحد يشبهه في فضائله «إلا مملكاً» أي رجل أعطيَ الملك والمال يعني هشاماً «أبو أمه» أي أم ذلك المملك أبوه أي أبو إبراهيم الممدوح، أي لا يماثله أحد إلا ابن أخته وهو هشام. ففي هذا البيت:

- فصل بين المبتدأ والخبر أي أبو أمه أبوه بالأجنبي الذي هو «حي».
- وبين الموصوف والصفة أعني حي يقاربه بالأجنبي الذي هو «أبوه».
- وتقديم المستثنى أعني مملكاً على المستثنى منه أعني «حي».
- وفصل كثير بين البديل وهو «حي» والمبدل منه وهو «مثله».
- فقوله «مثله اسم «ما» و«في الناس» خبر و«إلا مملكا» منصوب لتقدمه على المستثنى منه»[26].

ومن الطريف أن بيت الفرزدق هذا لا يكاد يخلو منه حديث عن التعقيد حتى يخيل للمرء أن التعقيد لا يعرف إلا ببيت الفرزدق، أو أن بيت الفرزدق مرادف للتعقيد، وتكاد معظم المصادر البلاغية تقتصر عليه إلا ما قل منها.

يقول المبرد معلقاً على قول الفرزدق: «ولو كان هذا الكلام على وجهه لكان قبيحاً، وكان يكون إذا وضع الكلام في موضعه أن يقول: وما مثله في الناس حي يقاربه إلا مملك أبو أم هذا المملك أبو هذا الممدوح، فدل على أنه خاله بهذا اللفظ البعيد، وهجنه بما أوقع فيه من التقديم والتأخير حتى كأن هذا الشعر لم يجتمع في صدر رجل واحد»[27].

وجعله ابن سنان مما وضعت ألفاظه في غير موضعها قال: «فهذا البيت فيه من التقديم والتأخير ما قد أحال معناه وأفسد إعرابه»[28].

وهو عند الجرجاني مما رتبت مواده على غير ما ينبغي من التقديم والتأخير[29].

وقد أخرجه ابن رشيق من دائرة الفصاحة وأدخله في دائرة العجمة بما اجتمع فيه من التعبير عن الأغلب كالتقديم والتأخير وسلوك الطريق الأبعد وإيقاع المشترك[30].

مما أدى إلى فساد المعنى فيه يقول ابن الأثير: «ألا ترى أن المقصود من الكلام معدوم في هذا الضرب المشار إليه، إذ المقصود من الكلام إنما هو الإيضاح والإبانة وإفهام المعنى، فإذا ذهب هذا الوصف من الكلام ذهب المراد به، ولا فرق عند ذلك بينه وبين غيره من اللغات كالفارسية والرومية وغيرهما.

واعلم أن هذا الضرب من الكلام هو ضد الفصاحة، لأن الفصاحة هي الظهور والبيان وهذا عار عن هذا الوصف[31].

ومن شواهد التعقيد الذي نَقَضَ سوء الترتيب فيها الفصاحة قول الشاعر:

فقد والشك بين لي عناء ... بوشك فراقهم صرد يصيح

فإنه قدم قوله: «بوشك فراقهم» وهو معمول «يصيح» -

و«يصيح» صفة «لصرد» - على «صرد» وذلك قبيح، ألا ترى أنه لا يجوز أن يقال: هذا من موضع كذا رجل ورد اليوم، وإنما يجوز وقوع المعمول بحيث يجوز وقوع العامل، فكما لا يجوز تقديم الصفة على موصوفها فكذلك لا يجوز تقديم ما اتصل بها على موصوفها.

ومنه قول الآخر:

فأصبحت بعد خط بهجتها كأن قفراً رسومها قلما

فإنه قدم خبر كان عليها وهو قوله «خط».

وهذا وأمثاله مما لا يجوز قياس عليه، والأصل في هذا البيت: فأصبحت بعد بهجتها قفراً كأن قلماً خط رسومها، إلا أنه على تلك الحالة الأولى في الشعر مختل مضطرب[32].

ومنه قول الفرزدق:

إلى ملك ما أمه من محارب أبوه ولا كانت كليب تصاهره

يريد أن ملك أبوه ما أمه من محارب، فأفسد نظمه وأتعب القارئ فلا يدري من أين يتوصل وأي طريق يسلك إلى معناه[33].

ومثله في القبح قول الآخر:

وليست خراسان التي كان خالد بها أسد إذ كان سيفاً أميرها

كأنه قال: وليست خراسان بالبلدة التي كان خالد بها سيفاً إذ كان أسد أميرها، وعلى هذا التقدير ففي «كان» الثانية ضمير الشأن والحديث، والجملة بعدها خبر عنها، وقدم بعض ما «إذ» مضافة إليه وهو «أسد» عليها، وفي تقديم المضاف إليه أو شيء منه على المضاف من القبح ما لا خفاء به، وأيضاً فإن «أسداً» أحد جزأي الجملة المفسرة للضمير، والضمير لا يكون تفسيره إلا من بعده ولو تقدم تفسيره قَبْلَهُ لما احتاج إلى تفسير[34].

ومنه أن يفرق بين الموصوف والصفة بضمير من تقدم ذكره كقول البحتري:

حلفت لها بالله يوم التفرق وبالوجد من قلبي بها المتعلق

إذ تقديره: من قلبي المتعلق بها، فلما فصل بين الموصوف الذي هو قلبي والصفة التي هي المتعلق بالضمير الذي هو بها قبح ذلك ولو كان قال: «من قلب بها متعلق» لزال ذلك القبح وذهبت تلك الهجنة[35]. وما انتقضت فصاحته.

إن من أسباب قبح هذه الأبيات وبعدها عن الفصاحة أن ترتيب ألفاظها جاء على غير ترتيب معانيها ووجودها الذهني، مما أحدث تعقيداً وإبهاماً في المعنى أفقد الأبيات قيمتها، فالتعقيد بهذا يصيب الشعر من جهة نظمه وهو أثر من آثار الإخلال بقواعد النحو بمعناه الواسع، فعلى الشاعر لكي يستقيم كلامه ويتضح معناه ولا تنتقض فصاحته أن يلتزم بمراعاة قواعد النحو وبخاصة ضوابط التقديم وشروطه.

3 - ضعف التأليف والإضمار قبل الذكر:

لقد تقدمت الإشارة إلى الفصاحة في الكلام خلوصه من ضعف التأليف. والضعف أن يكون تأليف الكلام على خلاف القانون النحوي المشهور بين الجمهور كالإضمار قبل الذكر لفظاً ومعنى وحكماً نحو: ضرب غلامه زيداً[36].

فإن رجوع الضمير إلى المفعول المتأخر لفظاً ممتنع عند الجمهور لئلا يلزم رجوعه إلى ما هو متأخر لفظاً ورتبة.

فالضمير هنا قد تقدم على مرجعه لفظاً وهو ظاهر ومتقدم عليه

أيضاً لأنه لم يتقدم في الكلام ما يدل عليه، ومتقدم عليه أيضاً حكماً لأن المرجع لم يتأخر لغرض حتى يكون متقدماً حكماً فهو متأخر بالنظر للحكم[37].

وهذا الضرب من التأليف ضعيف يخل بالفصاحة، وأكثر النحاة لا يجيزه لمخالفته باب المضمر[38] إلا ما جاء على شريطة التفسير.

ومن شواهد ضعف التأليف الشعري:

جزى ربه عني عدي بن حاتم ... جزاء الكلاب العاويات وقد فعل

جزى بنوه أبا الغيلان عن كبر ... وحسن فعل كما يجزى سنمار

ولو أن مجداً أخلد الدهر واحداً ... من الناس أبقى مجده الدهر مطعما

كسا حلمه ذا الحلم أثواب سؤدد ... ورقي نداه ذا الندى في ذرى المجد

لما عصى أصحابه مصعباً ... أدى إليه الكيل صاعاً بصاع

إلى غير ذلك من الشواهد التي تمثل تقديم الفاعل الملتبس بضمير المفعول المتأخر.

إن تمييز الفصيح عن غيره لما كان موقوفاً على معرفة الأمور المنافية للفصاحة احتيج إلى ما يتوصل به إلى معرفة تلك الأمور، إذ منها ما يعرف بعلم النحو كضعف التأليف نحو: ضرب غلامه زيداً... ومما يدرك بالنحو كون هذا أصلاً كتقديم الفاعل على المفعول، وكون هذا خلافه كالعكس فيكون ذلك ذريعة إلى أن تجتمع أمور هي خلافات الأصل، ولو كانت كلها جائزة، مما يوجب صعوبة الفهم لأن الخروج عن الأصل من أوجه كثيرة غير مطبوع فيوجب صعوبة الفهم وهو التعقيد اللفظي[39].

ولما كانت صعوبة الفهم هي مناط التعقيد، جاز حصوله بمجموع أشياء كلها جائزة لكن لكونها غير مطبوعة كتقديم المستثنى وتقديم

المفعول وتأخير المبتدأ مثلاً إذا اجتمعت أوجبت تلك الصعوبة، فعُلم من هذا أنه لا يستغنى عن التعقيد اللفظي بذكر ضعف التأليف لجواز حصوله بأشياء كلها جارية على القانون، إلا أنها خلاف المطبوع السهل، كما لا يستغنى بالتعقيد عن الضعف لجواز حصوله بدون التعقيد[40].

لقد ارتبط ضعف التأليف بعَوْد المضمر على متأخر لفظاً ورتبة وحكماً مثل: ضرب غلامُه زيداً، ومع أن معظم النحاة منعوا هذا الاستعمال، وعدّه البلاغيون خارج دائرة الفصيح من كلام العرب لما يؤدي إليه من الفهاهة والقبح وخفاء المعنى المحوج إلى طول التأمل، فقد أجازه الأخفش وعلله بشدة اقتضاء الفعل للمفعول به كاقتضائه للفاعل، كما قبله ابن جني من زاوية فنية رغم وصف الجمهور له بالخطأ أو الشذوذ أو الضعف من زاوية نحوية[41].

وأخيراً فلقد اتضح مما سبق أن المقابل النحوي لظاهرة التعقيد البلاغي هو الإخلال بالمراتب والفصل بين المتلازمين، وأن المقابل النحوي لضعف التأليف هو مبحث عود المضمر على متأخر لفظاً ورتبة وحكماً، فكلا المبحثين من مباحث النحو عامة ومن مباحث التقديم على وجه التحديد حتى كأن الفصاحة قائمة على حسن الترتيب ووضع الأشياء في مواضعها، وعدم الفصاحة قائم على سوء الترتيب وفساد النظم بالتقديم والتأخير والفصل...

لقد كان ابن جني يعزو التعقيد وضعف التأليف إلى قلة المبالاة بقواعد النحو وركوب طريق الخطأ فيه، ويقرر أن هذا النوع من التعقيد لا يجيزه العربي أصلاً فضلاً عن أن يتخذه المولدون رسماً[42].

إن تركيز النحاة على أمن اللبس يوازي تركيز البلاغيين على الابتعاد عن التعقيد وضعف التأليف، فكلاهما يؤدي إلى الخلل في

المعنى وهو مناف للقصد من اللغة، وكلاهما مخل بالفصاحة مُبعد عن المقبولية «لأن التراتيب المعقدة شكلياً تبتعد عن المقبولية[43] مما لا تؤذن به الفصاحة ولا يسوغه الفصحاء بوجه من الوجوه في سائر الجمل على أنواعها.

تلتقي إذن نظرة النحاة والنقاد، أو مستوى الصحة ومستوى الجمال على قبح هذه الظاهرة واستهجان شواهدها وعدها من الضرورة عند طائفة ومن الشذوذ عند أخرى، واستغلت طائفة ثالثة تلك الشواهد في الألغاز وليس ذلك إلا لأن المعنى قد التبس فاحتاج إلى غير قليل من العناء في استجلائه.

ولذلك كان العتابي يقول: «الألفاظ أجساد المعاني والمعاني أرواح، وإنما نراها بعيون القلوب فإذا قدمت منها مؤخراً أو أخرت منها مقدماً أفسدت الصورة وغيرت المعنى كما لو حول رأس إلى موضع يد أو يد إلى موضع رجل لتحولت الخلقة وتغيرت الحلية»[44].

ومن أجل ذلك أوصى بشر بن المعتمر المقبل على صناعة الكلام بقوله: «وإياك والتوعر فإن التوعر يسلمك إلى التعقيد والتعقيد هو الذي يستهلك معانيك، ويشين ألفاظك، ومن أراد معنى كريماً فليلتمس له لفظاً كريماً، فإن حق المعنى الشريف اللفظ الشريف ومن حقهما أن تصونهما عما يفسدهما ويهجنهما وعما تعود من أجله أن تكون أسوأ حالاً منك قبل أن تلتمس إظهارها وترتهن نفسك بملابستها وقضاء حقهما[45].

وما ذلك إلا لشرف المعنى عندهم وطلبهم الحثيث للوضوح والإبانة والطبع، ومجهم لكل تصنع وتكلف وتعقيد!

الإحالات

1) النظريات اللسانية (المقدمة).

2) عروس الأفراح 136/1.

3) المقاييس الأسلوبية في النقد الأدبي لعبدالسلام المسدي 49-5.

4) الأصول لتمام حسن 338.

5) التفكير البلاغي لحمادي صمود 441.

6) الفاضل للمبرد 113، وانظر: جرس الألفاظ لماهر هلال 89.

7) سر الفصاحة لابن سنان 88.

8) كتاب الصناعتين 32.

9) انظر مثلاً: شروح التلخيص 75/1-95-117، والتلخيص 26-27، ونهاية الإيجاز 89، والمطول 20.

10) البلاغة الاصطلاحية لقلقيلة 24-25.

11) المغني 199/16-200.

12) دلائل الإعجاز 363 و410 و486.

13) مختصر التفتازاني 103/1-104.

14) التلخيص 26، وأسرار اللغة لإبراهيم أنيس 347.

15) الفصاحة لتوفيق الفيل 30.

16) الإيضاح 6، وكشاف اصطلاحات الفنون 954/2.

17) المثل السائر 219/2-220.

18) سر الفصاحة 100 و14-105.

19) المصدر السابق.

20) انظر مثلاً: ضرائر ابن عصفور 213، والكامل للمبرد 18/1.

21) المثل السائر 219/2-220.

22) سر الفصاحة 100.

23) المثل السائر 219/2-220.

24) مفتاح العلوم 417.

25) أسرار البلاغة للجرجاني 120.

26) مختصر التفتازاني 103/1-104، ومواهب الفتاح 102/1-103، والخواطر الحسان 17.

27) الكامل 18/1.

28) سر الفصاحة 100.

29) الإشارات والتنبيهات 10-11.

30) العمدة 267/2.

31) المثل السائر 222/2-223، انظر: الخصائص 392/2، وشرح البرقوقي على التخليص 30 ن وفن البلاغة لعبدالقادر حسين 69.

32) المثل السائر 220/2.

33) شرح البقوقي على التخليص 29-30.

34) المثل السائر 221/2-222.

35) المصدر السابق، وانظر: الأسس النفسية لمجيد ناجي 114.

36) كشاف اصطلاحات الفنون 887/2، ومختصر التفتازاني 95/1، وانظر: الإيضاح 75-74، وشرح البرقوقي على التخليص 28، وعروس الأفراح 98/1.

37) حاشية الدسوقي على السعد 98/1.

38) الأشباه والنظائر للسيوطي 85/2.

39) مواهب الفتاح 146/1-147، وانظر: الفوائد المشوق 85.

40) مواهب الفتاح 106/1.

41) انظر: الخصائص 297/1، وأثر النحاة في البحث البلاغي 305، ونظرية اللغو لعبدالحكيم راضي 341، ومن أسرار اللغة لإبراهيم أنيس 346.

42) الخصائص 292/2، وانظر: نهاية الإيجاز 89، ودراسات نحوية في خصائص ابن جني لياقوت 208، والجملة المركبة لأحمد المتوكل 167.

43) الطبيعة والتمثال لأحمد العلوي 251-252.

44) كتاب الصناعتين 161.

45) البيان والتبيين 136/1

❀❀❀

شعر الحكم
بن عبدل الأسدي

ورد محمدي مكاوي عزب

مقدمة

إن الحكم بن عبدل الأسدي شاعر هجاء، في شعره طرافة وظرف، على الرغم من أنه لم يصلنا إلا القليل من هذا الشعر الذي قام بجمعه وتحقيقه: محمد نايف الدليمي.

ولقد ظهر شاعرنا في القرن الأول الهجري حيث انتشر فن الهجاء الشخصي، إلى جانب ما عرف بالنقائض على ألسنة شعرائها البارزين: جرير والفرزدق والأخطل.

ولم يكن الحكم بن عبدل من هؤلاء الشعراء الذين اشتركوا في تلك المباريات الشعرية الرائعة، والتي بلغت في كثير من الأحيان قمة الرقي الفني، وإن انحدرت أحياناً إلى الدرك الأسفل من الانحطاط الأخلاقي، ولكنه كان ضمن طبقة الهجائين المحترفين التي عرفت بالتهتك، والمجون، وخفة الظل.

ويبدو لنا أن تفوق المثلث الشعري: جرير والفرزدق والأخطل، وكونهم شموساً في هذا الفن وغيره من فنون الشعر قد غطى على كثير من الشعراء الذين عاصروهم وطمس ذكرهم.

ومما لا شك فيه - فيما أرى - أن هذا التفوق قد جعل معظم الباحثين يهتمون بدراسة أشعار هؤلاء الفرسان الثلاثة، الذين اعتلوا

عرش الشعر في العصر الأموي؛ ومن ثم فقد تعددت الدراسات والأبحاث التي تناولت حياتهم وإبداعهم الفني... أما غيرهم من الهجائيين المحترفين كشاعرنا الحكم بن عبدل فلم يفرد بدراسة أو بحث يخص شعره - دراسة وتحليلاً وتقييماً - ومعظم الدراسات التي تناولته كانت ضمن ما تناولته من موضوعات شتى ككتاب الدكتور/ محمد محمد حسين: «الهجاء والهجاؤون»، وكتاب الدكتور/ شوقي ضيف: «في العصر الإسلامي».

لذا فإني رأيت أن أقوم بدراسة شعر الحكم بن عبدل، والوقوف على موضوعاته، وعلى رأسها الهجاء، وتحليل الجوانب الفنية فيه... إنها محاولة متواضعة لعلي أزيح بها جزءاً من ستار عن ذلك الشاعر المغمور.

نسب الحكم بن عبدل وحياته وشعره

أولاً: نسبه وحياته

هو «الحكم بن عبدل بن جبلة بن عمرو بن ثعلبة بن عقال بن بلال بن سعد بن حبال بن نصر بن غاضرة بن مالك بن ثعلبة بن دودان بن أسد بن خزيمة»[1] وهو «شاعر مجيد مقدم في طبقته، هجاء خبيث اللسان، من شعراء الدولة الأموية»[2] و«كان ممن نفاه ابن الزبير من العراق كما نفى منها عمال بني أمية، فقدم دمشق ونال من عبدالملك ابن مروان حظوة فكان يدخل عليه ويسمر عنده»[3]؛ كما نال الحكم بن عبدل أيضاً حظوة لدى بشر بن مروان؛ فقد جاء في الأغاني «أن الحكم بن عبدل الأسدي كان منقطعاً إلى بشر بن مروان، وكان يأنس به ويحبه ويستطيبه، وأخرجه معه إلى البصرة لما وليها، فلما مات بشر جزع عليه الحكم وقال يرثيه:

أصبحت جم بلابل الصدر متعجباً لتصرف الدهر»[4]

«وكان ابن عبدل يأتي ابن بشر بن مروان بالكوفة فيسأله فيقول له: أخمسمائة أحب إليك العام أم ألفان في قابل؟ فيقول ألفان في قابل، فإذا أتاه من قابل قال له: ألف أحب إليك العام أم ألفان في قابل؟ فيقول ألفان، فلم يزل كذلك حتى مات ابن بشر ولم يعطه شيئاً»[5]. و«كان بالكوفة امرأة موسرة لها على الناس ديون كثيرة بالسواد، فأتت الحكم بن عبدل وعرضت له بأنها تتزوجه إذا اقتضى لها ديونها، فقام ابن عبدل بدينها حتى اقتضاه ثم طالبها بالوفاء فكتبت إليه:

سيخطيك الذي حاولت مني فقطع حبل وصلك من حبالي

كما أخطاك معروف ابن بشر وكنت تعد ذلك رأس مال

فدخل ابن عبدل على عبدالملك بن مروان بعد ما جرى من المرأة، فقال له عبدالملك: ما أحدثت بعدي، قال: خطبت امرأة من قومي فردت علي ببيتي شعر، قال: وما هما؟ قال: قالت: «سيخطيك الذي حاولت مني»: البيتان، فضحك عبدالملك وقال له: - لحاك الله - أذكرت بنفسك، وأمر له بألفي درهم»[6]. وقد اتصل الحكم بن عبدل أيضاً بابن هبيرة فقد جاء في الأغاني «قدم الحكم بن عبدل الشاعر الكوفي واسطاً على ابن هبيرة وكان بخيلاً، فأقبل حتى وقف بين يديه ثم قال:

أتيتك في أمر من أمر عشيرتي وأعيا الأمور المفظعات جسيمها

فإن قلت لي في حاجتي أنا فاعل فقد ثلجت نفسي وولت همومها

قال: أنا فاعل إن اقتصدت، فما حاجتك؟ قال: غرم لزمني في حمالة؛ قال: وكم هي؟ قال: أربعة آلاف، قال: نحن مناصفوكها، قال: - أصلح الله الأمير - أتخاف عليَّ التخمة إن أتممتها؟ قال: أكره أن أعوِّد الناس هذه العادة؛ قال: فأعطني جميعها سراً وامنعني جميعها

ظاهراً حتى تعود الناس المنع وإلا فالضرر عليك واقع إن عودتهم نصف ما يطلبون؛ فضحك ابن هبيرة وقال: ما عندنا غير ما بذلناه لك؛ فجثا بين يديه وقال: امرأته طالق لا أخذت أقل من أربعة آلاف أو أنصرف وأنا غضبان؛ قال: أعطوه إياها قبحه الله فإنه - ما علمت - حلاف مهين؛ فأخذها وانصرف»[7].

و«كان الحكم بن عبدل الأسدي أعرج لا تفارقه العصا، فترك الوقوف بأبواب الملوك، وكان يكتب على عصاه حاجته ويبعث بها مع رسله، فلا يحبس له رسول ولا تؤخر له حاجة؛ فقال في ذلك يحيى بن نوفل:

عصا حكم في الدار أول داخل　ونحن على الأبواب نقصى ونحجب

وكانت عصا موسى لفرعون آية　وهذي لعمر الله أدهى وأعجب

تطاع فلا تعصى ويحذر سخطها　ويرغب في المرضاة منها وترهب

فشاعت هذه الأبيات بالكوفة، وضحك الناس منها؛ فكان ابن عبدل بعد ذلك يقول ليحيى: ما أردت من عصاي حتى صيرتها ضحكة؟ واجتنب أن يكتب عليها كما كان يفعل، وكاتب الناس بحوائجه في الرقاع»[8]، فكان الناس يخافون منه لبذاءته وسلاطة لسانه ويشفقون عليه لعاهته وعجزه، لذا كانت لعصاه ذلك التأثير الساحر عند ذوي الجاه والسلطان.

أما عن ذريته فقد جاء في الأغاني أنه «كانت للحكم بن عبدل جارية سوداء، وقد كان يميل إليها فولدت له ابناً أسود، فكان من أعرم الصبيان»[9]. كما ورد في الأغاني أيضاً «ولد للحكم بن عبدل ابن فسماه بشراً، ودخل على بشر بن مروان فأنشده:

سميت بشراً ببشر الندى　فلا تفضحني بتصداقها

فأمر له بألفي درهم، وقال استعن بهذه على أمرك»[10]. وغير هذين الولدين هناك رواية وردت في الأغاني أيضاً تحكي عن موقف فيه جرأة لبنت للحكم بن عبدل تدافع فيه عن قومها مستخدمة سلاح الشعر فقد «خرج يزيد بن عمر بن هبيرة يسير بالكوفة فانتهى إلى مسجد بني غاضرة، وقد أقيمت الصلاة، فنزل يصلي، واجتمع الناس لمكانه في الطريق وأشرف النساء من السطوح، فلما قضى صلاته قال: لمن هذا المسجد؟ قالوا: لبني غاضرة، فتمثل قول الشاعر:

ما إن تركن من الغواضر معصراً إلا قصمن بساقها خلخالا

فقالت له امرأة من المشرفات:

ولقد عطفن على فزارة عطفة كر المنيح وجلن ثم مجالا

فقال يزيد: من هذه؟ فقالوا: بنت الحكم بن عبدل؛ فقال: هل تلد الحية إلا حية! وقام خجلاً»[11].

أما عن سنة وفاة شاعرنا فيؤرخ لها الزركلي بسنة مائة للهجرة[12]، ويقول الدكتور شوقي ضيف: «والمظنون أنه توفي في مطلع القرن الثاني للهجرة»[13]. أما محمد نايف الدليمي - جامع ديوانه ومحققه - فيعلق على هذين الرأيين بقوله: «إن هذا التحديد من كليهما ما هو إلا الحسبان»[14]. ويردف قائلاً: «ونحن نرى من خلال النصوص التي بين أيدينا أن الشاعر قد التقى بابن هبيرة عندما ولي العراق لعمر بن عبدالعزيز، ثم ليزيد بن عبدالملك سنة 103 للهجرة، ولا أرى ابن عبدل اتصل بابن هبيرة إلا بعد أن ثبتت قدمه بالولاية، وعليه فأنا أؤرخ لسنة وفاته بسنة 103 للهجرة وإلى نهاية ولاية ابن هبيرة»[15] يقصد سنة خمس ومائة للهجرة[16]، ولا أعتقد أن هناك أدنى مانع أو تعارض في أن يكون شاعرنا قد اتصل بابن

هبيرة سنة مائة للهجرة وهي السنة الأولى لولايته العراق[17] وأن يكون قد توفي بعد ذلك وفي نفس السنة، وعلى أية حال فالمظنون كما يرى د. شوقي ضيف «أنه توفي في مطالع القرن الثاني للهجرة»[18] سواء أكان ذلك سنة مائة أم سنة ثلاث ومائة أم حتى سنة خمس ومائة للهجرة.

ثانياً: شعره:

قام محمد نايف الدليمي بجمع وتحقيق شعر الحكم بن عبدل في ديوان لأنه كما يذكر شاعراً ظريفاً جديراً بالعناية ومن هنا كان حرصه على إخراج ديوانه، فكان كلما وجد شيئاً من شعره أفرده في ورقة حتى استوى لديه هذا المجموع الذي رتبه على حروف الهجاء تسهيلاً لمواده وتقريباً وقد وضع في بداية كل نص تخريجه وجعل للنص هامشين؛ الأول لفروقه إن وجدت، والثاني لشرح غريبه وتحقيق تراجم الأعلام الواردة فيه[19]. وبلغ عدد ما جمعه من نصوص منسوبة لابن عبدل وحده خمسة وثلاثين نصاً، أما النصوص المنسوبة له ولغيره من الشعراء فيبلغ عددها أربعة نصوص.

وعلى الرغم من أن الأستاذ هلال ناجي كانت له بعض الملاحظات والمآخذ على تخريج الدليمي لإحدى قصائد ابن عبدل - متخذاً هذه القصيدة كنموذج لعدم دقته أحياناً في التخريج والتحقيق[20] - إلا أننا نستطيع أن نذكر الجهود المشكورة التي بذلها الدليمي في جمع وتحقيق شعر ابن عبدل وإن كانت هناك بعض الأخطاء التي لا يخلو منها أي عمل، وعلى أية حال لم يظهر حتى الآن على حد علمي أي جمع وتحقيق آخر لهذا الشعر.

أغراض شعر الحكم بن عبدل

يتصدر الهجاء أغراض شعر الحكم بن عبدل، يليه شكوى الدهر وطلب العطاء، ثم يأتي الفخر، والرثاء، والمديح، والحكمة، وسنقف عند كل غرض من هذه الأغراض وقفة متأنية لعلنا في النهاية نستطيع أن نقول كلمة ولن تكون أخيرة، فباب التحاور والتحليل والكشف الأدبي يظل مفتوحاً ما بقي شعر الشاعر، ولكنها كلمة قد تنفض بعضاً من الغبار عن اتجاهات هذا الشاعر المغمور وإبداعه.

أولاً: الهجاء

يدور معظم الشعر الذي وصل إلينا للحكم بن عبدل، في فلك الهجاء هذا الهجاء الذي قد يكون عبارة عن صرخات مدوية يغطي بها عجزه وضعفه؛ وقد يكون تنفيساً عن معاناته فيبدو أن الثورة التي كانت تتفجر في أعماقه كالبركان الغاضب نتيجة العاهة والعجز والفقر كانت تقذف حممها وشواظها على من يمنعونه الرفد ويحرمونه النوال، أما فيض عطاء الكرماء فكان ينزل على تلك الحمم الغاضبة المتأججة فيطفئها ويخمدها إلى حين لتعود مرة أخرى للتوهج والتأجج هجاء لاذعاً وسخريةً مرةً تلك السخرية التي كانت متنفساً آخر يفرِّج بها عن كرب نفسه العاجزة الحزينة ممتطياً صهوتها هروباً من واقعه الأليم، فربما كانت معاناته الشخصية هي السبب وراء إكثاره من الهجاء، فكما يقول الدكتور محمد حسين: «إننا لو تتبعنا تاريخ الهجائين في الآداب المختلفة لرأيناهم قد قاسوا من الحياة ما بغضها إليهم، وحقرها في نظرهم وجعلهم يتطيرون بكل شيء، ويحقدون على كل صاحب نعمة يعيش في سعادة وهناء»[21].

ويعد محمد بن حسان أكثر من نال حظاً من هجاء ابن عبدل، فقد روي «أن الحكم بن عبدل الأسدي أتى محمد بن حسان بن سعد التميمي وكان على خراج الكوفة، فكلمه في رجل من العرب أن يضع

عنه ثلاثين درهماً من خراجه؛ فقال: أماتني الله إن كنت أقدر أن أضع من خراج أمير المؤمنين شيئاً؛ فانصرف ابن عبدل وهو يقول:

دع الثلاثين لا تعرض لصاحبها لا بارك الله في تلك الثلاثينا

لما علا صوته في الدار مبتكراً كأشتفان يرى قوماً يدوسونا

أحسن فإنك قد أعطيت مملكة إمارة صرت فيها اليوم مفتونا

لا يعطيك الله خيراً مثلها أبداً أقسمت بالله إلا قلت آمينا

فلم يضع له شيئاً مما على الرجل؛ فقال فيه:

رأيت محمداً شرهاً ظلوماً وكنت أراه ذا ورع وقصد

يقول أماتني ربي خداعاً أمات الله حسان بن سعد

ومازال ابن عبدل يزيد في قصيدته هذه الدالية حتى مات وهي طويلة جداً. واشتهرت حتى إن كان المكاري ليسوق بغله أو حماره فيقول: عد أمات الله حسان بن سعد، فإذا سمعه ذلك أبوه قال: بل أمات الله ابني محمداً، فهو عرضني لهذا البلاء في ثلاثين درهماً»(22).

وممن هجاهم وسلقهم بلسانه الحاد محمد بن عمير فقد روي أنه «كان لعبدالملك بن بشر بن مروان كاتب يقال له محمد بن عمير وكان كلما مدحه ابن عبدل بشيء وأمر له بجائزة دافعه بها وعارضه فيها، فدخل يوماً إلى عبدالملك وكاتبه هذا يساره، فوقف وأنشأ يقول:

ألقيت نفسك في عروض مشقة ولحصد أنفك بالمناجل أهون

....(23)

أما عن معاني ومضامين هجائه فقد تناول الحكم بن عبدل بعض المعاني القديمة التي تناولها غيره من الشعراء الذين سبقوه كالتعيير

بالأم وبضعة النسب والخسة، والبخل واللؤم وعدم المروءة، وبعدم التدين والاستقامة وما إلى ذلك، فنراه يعيّر محمد بن عمير بأمه وفقرها يقول[24]:

قل لابن آكلة العفاص محمد　　إن كنت من حب التقرب تجبن

ويهجو الشاعر ابناً له أسود ولدته له جارية سوداء يقول[25]:

يارب خال لك مسود القفا　　لا يشتكي من رجله مشي الحفا

كأن عينيه إذا تشوفا　　عينا غراب فوق نيق أشرفا

فالحكم يهجو ابنه بضعة النسب من ناحية الخال أي من ناحية الأم وبهذا يكون الشاعر قد سلَّ نفسه من هذا الهجاء كما تُسل الشعرة من العجين؛ فالخبث واللؤم أتيا هذا الابن عن طريق الخال العبد الأسود الوضيع الذي تعود السير حافياً، وجعل الشاعر عينيه كعيني الغراب إذا نظر من فوق قمة جبل ليعبر عن مدى بشاعته وشؤمه.

ونراه يهجو محمد بن حسان بالبخل واللؤم والضعف وعدم المروءة وجعل شأنه كشأن العبيد يقول[26]:

فما صادفت في قحطان مثلي　　ولا صادفت مثلك في معد

أقل براعة وأشد بخلاً　　وألأم عند مسألة وحمد

ولولا ما وليت لكنت فسلاً　　لئيم الكسب شأنك شأن عبد

كما هجاه أيضاً بأنه إنسان ظالم شره كاذب مخادع يقول[27]:

رأيت محمداً شرهاً ظلوماً　　وكنت أراه ذا ورع وقصد

يقول أماتني ربي خداعاً　　أمات الله حسان بن سعد

ونراه أيضاً يهجو رجلاً يدعى عراجة بعدم التدين والاستقامة يقول[28]:

أضحى عراجة قد تعوج دينه   بعد المشيب تعوج المسمار

ويهجو الشاعر محمد بن عمير كاتب عبدالملك بن بشر بن مروان فيسلبه أهم الصفات التي يجب أن تتوفر فيمن يمتهنون مهنة الكتابة والأدب يقول[29]:

ليت الأمير أطاعني فشفيته   من كل من يكفي القصيد ويلحن
متكور يحشو الكلام كأنما   باتت مناخره بدهن تعرن
وبنى لهم سجناً فكنت أميرهم   زمناً فأضرب من أشاء وأسجن
فسل الأمير وأنت غير موفق   وبنو أبيه للفصاحة معدن
وسل ابن ذكوان تجده عالماً   بسليقة العرب التي لا تحزن
فلئن أصبت دراهماً فدفنتها   وفتنت فيها وابن آدم يفتن
فبما أراك وأنت غير مدرهم   إذ ذاك تقصف في القيان وتزفن
إذ رأس مالك لعبة بصرية   بيضاء مغربة عليها السوسن

فالحكم بن عبدل كان يتمنى أن يطيعه الأمير فيبني لهؤلاء الناس من مدعي الأدب والفصاحة سجناً ويجعله عليهم سجاناً لمدة ليؤدبهم فيحبس من يشاء منهم ويضرب من يشاء؛ وبالتالي سيكفي الأمير شر كل من لا يجيد قرض الشعر ولا يجيد إلقاءه من أمثال هذا الكاتب الذي يرمي الكلام وكأن أنفه مسدودة وهو عي يلحن وليس من أهل الفصاحة والبيان، ثم يطلب الشاعر من هذا المهجو الجاهل بفنون الفصاحة والبلاغة أن يسأل عنها أهلها؛ يسأل عنها الأمير وآله فهم أهلها، وليسأل عنها أيضاً ابن ذكوان وهو علم من أعلام اللغة والنحو المعروفين، وهنا نلحظ أن شاعرنا قد مزج المديح بالهجاء استفزازاً لمشاعر كل من الممدوح والمهجو؛ فالممدوح قد يستجيب فيعزل المهجو عن تلك المهنة التي هو ليس أهلاً لها، والمهجو في ذات الوقت يشتاط

غضباً فهو يطعنه في صميم مهنته ويشهر به أمام ولاة نعمته من الأمراء. ولم يكتف ابن عبدل بذلك بل وجه للمهجو طعنة أخرى مصمية فيخاطبه قائلاً: إن كنت اليوم قد أصبحت ثرياً ومفتوناً بما اكتنزت من دراهم، فأنت على علم بماضيك المشين عندما كنت تتجر في القيان، وتعمل بالنخاسة تلك المهنة الخسيسة وكان كل رأس مالك جارية حسناء شديدة البياض. لقد أصاب ابن عبدل المهجو بسهمين في وقت واحد، فعيره بأنه لئيم خسيس وضيع، كما عيره بأنه لم يكن كاتباً في يوم من الأيام بل بدأ حياته بمهنة وضيعة لا علاقة لها بالكتابة، وقول الشاعر - أصبت دراهماً فدفنتها - يرحي بمدى بخل المهجو وشحه وحرصه وقد نكر - دراهماً - لتحقير ما جمعه ذلك اللئيم فقد حصله بطريقة خسيسة مخزية؛ وإذا عدنا لما ذكرناه آنفاً من أن هذا المهجو - محمد بن عمير - كان كاتباً لعبدالملك بن بشر بن مروان وكان كلما مدح الشاعر الأمير عبدالملك بشيء وأمر له بجائزة دافعه محمد بن عمير بها، وعارضه فيها عرفنا لماذا سلك شاعرنا في هجائه هذا المسلك وهو قذفه بالبخل واكتناز الأموال.

أما عن معاني الهجاء التي لم تكن شائعة عند من سبقوه من الشعراء فهو الهجاء بنتن رائحة الفم؛ وكان إذا هجا بتلك المثلبة أطال وصفها كقوله في هجاء محمد بن حسان[30]:

نجوت محمداً ودخان فيه كريح الجعر فوق عطين جلد

وقوله في هجاء محمد بن عمير[31]:

لا تدن فاك من الأمير ونحه حتى يداوي ما بأنفك أهرن

فيبدو أن الحياة الحضرية المترفة التي تنفسها الناس في العصر الأموي جعلت الهجاء بتلك المثلبة سبة مشينة تخجل المهجو وتؤلمه لذا يركز الشاعر عليها عندما يهجو بها كما سنرى وشيكاً.

ولشعر الهجاء عند الحكم بن عبدل سمات عامة أهمها المبالغة

في الوصف وخاصة عندما يهجو بنتن رائحة الفم، لقد ركز على تلك المثلبة وضخمها لدرجة تجعل القارئ يشعر بالاشمئزاز الشديد، فقد زعم الشاعر أنه استنكه المهجو - محمد بن حسان - فوجد أن ريح فيه يشبه ريح الجعر فوق جلد عطن أو كريح كلب قد مات منذ عهد قريب أو ثعبان نتن رائحته القاتلة تمتد من العراق إلى نجد، ويدعي أن الذباب لا يجرؤ على الاقتراب من فمه حتى لو دهنت مشافره عسلاً خوفاً أن يلقى حتفه فتسقيه رائحة فيه سماً زعافاً، وقد ورد في كتاب الحيوان أن «الذباب يضرب به المثل في القذر وفي استطابة النتن، فإذا عجز الذباب عن شم شيء فهو الذي لا يكون أنتن منه»[32]. لقد تنفس المهجو مقرباً فاه من الحكم فكأن أنفاسه الكريهة أنفاس أسد شرس ومعروف أن رائحة فم الأسد يضرب بها المثل في السوء[33].

ويواصل الشاعر مبالغاته وادعاءاته زاعماً أنه كاد يموت من بشاعة تلك الرائحة ثم يدعو على من يناجيه بعده ويعرض نفسه لذلك الخطر الجسيم بالهوان يقول[34]:

نجوت محمداً ودخان فيه	**كريح الجعر فوق عطين جلد**
نجوت محمداً فوجدت ريحاً	**كريح الكلب مات قريب عهد**
وقد ألذعتني ثعبان نتن	**سيبلغ إن سلمنا أهل نجد**
فما يدنو إليّ فيه ذباب	**ولو طليت مشافره بقند**
يذقن حلاوة ويخفن موتاً	**زعافاً إن هممن له بورد**
نكهت على نكهة أخدري	**شتيم أعصل الأنياب ورد**
أظني ميتاً من نتن فيه	**أهان الله من ناجاه بعدي**

ولا شك أن تلك المبالغة تؤثر تأثيراً بالغاً؛ وقد تكون لها عواقب وخيمة، فقد ظل يردد ويهول من نتن رائحة فم محمد بن حسان وينفر

زوجته منه؛ وكانت ابنة مقاتل بن طلبة بن قيس زوجها إياه رجل منهم يقال له زياد[35] فقال له الحكم بن عبدل[36]:

أبـاع زيـاد سـود الـلـه وجـهـه عـقـيـلـة قـوم سادة بـالـدراهـم
وما كان حسان بن سعد ولا ا بنه أبو المسك من أكفاء قيس بن عاصم
ولـكـنـه رد الـزمـان عـلـى استـه وضيع أمر المحصنات الكرائم
لـه ريـقـة بـخـراء تـصـرع مـن دنـا وتقطع خيشوم الضجيع الملازم
خذي ديـة مـنـه تـكـن لـك عـدة وجيئي إلى باب الأمير فخاصمي
فلو كنت في روح لما قلت خاصمي ولكنما ألقيت في سجن عارم

لقد بالغ الشاعر في وصف رائحة فم المهجو التي تصرع من اقترب، وتنتن خيشوم ضجيعه، ودعا زوجته أن تنجو بنفسها؛ ثم يسخر فستأخذ منه بدلاً من مؤخر الصداق دية لأنه قتلها برائحة فيه؛ فلتذهب إلى الأمير طالبة الطلاق لأنها لا تعيش معه في سعادة وهناء بل تعيش معه وكأنها ألقيت في سجن رهيب، وبالفعل كان لهذا الهجاء عواقب وخيمة كما ذكرنا آنفاً فقد بلغ أهلها هذا الشعر؛ فأنفوا من ذلك واجتمعوا على محمد بن حسان حتى فارقها[37]؛ ويعير الحكم بن عبدل بن حسان بهذه الحادثة مبالغاً يقول[38]:

وأدنـى خـطـمـه فـودت أنـي قـرنـت دنـوه مـنـي بـبـعـد
كـمـا افـتـدت المـعـاذة مـن جـواه بـخـلـعـتـهـا ولـم تـرجـع بـزنـد
وفـارقـهـا جـواه فـاسـتـراحـت وكـانـت عـنـده كـأسـيـر قـد

قرب المهجو أنفه من الشاعر فتمنى أن يولي هارباً في نفس اللحظة لفظاعة الرائحة وبشاعتها، كما طلبت زوجته المعاذة منه الطلاق فطلقها هاربة منه تاركة كل حقوقها؛ وكأنها افتدت نفسها بمالها باذلةً إياه ثمناً لحريتها فاستراحت بعد أن كانت عنده كالأسيرة المعذبة.

ويهجو الحكم بن عبدل في قصيدة أخرى محمد بن عمير بنفس المثلبة مبالغاً ومؤكدا تلك الصفة مستغلاً عالم الحيوان مستمداً منه معانيه يقول[39]:

إن كان للظربان جحر منتن فلجحر أنفك يا محمد أنتن

فرائحة أنف المهجو أنتن من رائحة جحر الظربان وقد جاء في كتاب الحيوان للجاحظ «الظربان أنتن خلق الله تعالى فسوه... ويقال: أنتن من ظربان»[40].

ومن السمات العامة أيضاً لشعر الهجاء عند ابن عبدل السخرية؛ حيث تتميز لغة الحكم بن عبدل بأنها لغة ساخرة وإذا كنا في معرض الهجاء فهو يستخدمها للإيلام في أكثر الأحيان، وإذا أراد الشاعر أن يسخر وأن يحقق غايته المنشودة فلن تعجزه أساليبه فهو صاحب مقدرة فذة على التشكيل الفني الساخر فأحياناً نجده يستخدم النصح والإرشاد فها هو ذا يزعم أن محمد بن عمير قد جبن عن لقاء علية القوم خوفاً من رائحة أنفه النتنة فيقدم له نصيحة ساخرة؛ فالابتعاد ليس هو الحل الأمثل؛ وإنما الحل الأيسر والأسهل هو أن يحصد أنفه بالمناجل؛ واستخدم الشاعر صيغة الجمع - مناجل - على سبيل المبالغة وكأن منجلاً واحداً لن يؤثر فيها لبشاعتها وضخامتها يقول[41]:

قل لابن آكلة العفاص محمد إن كنت من حب التقرب تجبن

ألقيت نفسك في عروض مشقة ولحصد أنفك بالمناجل أهون

ويواصل الشاعر نصائحه فيستحلفه بأمه الجديرة منه بالبر واللطف ساخراً هازئاً ألا يدنو فاه من الأمير وأن ينحيه حتى يداوي ما بأنفه أهرن وهو الطبيب المشهور يقول:

فبحق أمك وهي منك حقيقة   بالبر واللطف الذي لا يخزن

لا تدن فاك من الأمير ونحه   حتى يداوي ما بأنفك أهرن

ونلحظ أن الشاعر أظهر البراءة من الحمية لأنه سلك في هجائه مسلك الناصح الشفيق رغم أن صدره يكاد يميز من الغيط لما ينطوي عليه من العداوة والبغضاء، وهذه سمة من سمات الهجاء الجيد، ولا شك أن في هذا ما يدل على براعة الشاعر واقتداره.

وفي بعض الأحيان يدَّعي الشاعر أن المهجو هو الذي يطلب النصيحة مستخدماً أسلوب الحوار الدرامي، فيصطنع حواراً ساخراً دار بينه وبين محمد بن حسان فقد سأله الشاعر ألم تحاول أن تعالج وتداوي رائحة فيك الكريهة البشعة؟ فيرد المهجو طالباً النصح؛ فيقدم الشاعر على سبيل السخرية والاستهزاء دواءً أشبه ما يكون بالوصفات الشعبية؛ وهو عبارة عن خليط من النباتات الكريهة والقاذورات وبعض أجزاء من الحيوانات ودويبة حمراء سامة؛ ثم يدق هذا الخليط القذر المميت وينخله، ثم يعجن المنخول ببول آجن وبجعر قرد ثم يدفنه فترة طويلة في شعير ويبخر فاه بما عتق منه، إلى أن يأتي الشتاء فيجعله بنادق ويزدردها يقول[42]:

فقلت له: أما داويت هذا   فتعذر فيه آمالاً بجهد

فقال: أما علمت له رقاء   فتسديه لنا فيما ستسدي

فقلت له: ولا آلوه عياً   له فيما أسر له وأبدي

عليك بقيئة وبجعر كلب   ومثلي ذاك من نون كنعد

وحلتيت وكراث وثوم   وعودي حرمل ودماغ فهد

وحنجرة ابن آوى وابن عرس   ووزن شعيرة من بزر فقد

وكف ذر حرح ولسان صقر   ومثقالين من صوان رقد

يدق ويعجن المنخول منه   ببول آجن وبجعر قرد

وتدفنه زماناً في شعير وترقبه فلا يبدو لبرد
فدخن فاك ما عتقت منه ولا يعجن بأظفار وند
فإن حضر الشتاء وأنت حي أراك الله غيك أمر رشد
فدحرجها بنادق وازدردها متى رمت التكلم أي زرد
فتقذف بالمصل على مصل ببلعوم وشدق مسمعد

لقد هجم الشاعر بكل ما أوتي من حول فني على المهجو فنجح في الإضحاك والسخرية أيما نجاح بسبب هذا الحوار الدرامي الذي تميز بالحيوية والقدرة على التأثير لهذه الجدية المصطنعة وهذه الدقة المتناهية في وصف الدواء من حيث اختيار مواده المنفرة (جعر كلب و.... ....) وأوزانها ومقاديرها (عودي حرمل، وزن شعيرة من بزر فقد، وكف ذر حرح، ولسان صقر، ومثقالين من صوان رقد) ومن حيث طريقة إعداده (يدق ويعجن المنخول منه...)، وقبل كل ذلك تصديره لهذه الوصفة العلاجية بهذا البيت:

فقلت له ولا آلوه عياً له فيما أسر له وأبدي

الذي يدل على أن الشاعر بالفعل سيقدم نصيحة خالصة شافية ثم تأتي المفاجأة المضحكة فإذا بها وصفة قذرة منفرة قاتلة؛ وكذلك اقتران الوصفة بهذا الدعاء الذي يفهم منه للوهلة الأولى أنه دعاء للمهجو ثم يتضح أنه دعاء عليه بالضلال المبين:

فإن حضر الشتاء وأنت حي أراك الله غيك أمر رشد

والشطر الأول من هذا البيت يوحي بأن الشاعر متأكد أنه لو نفذ المهجو الشق الأول من تلك الوصفة فلن يعيش حتى يبلغ الشتاء وينفذ الشق الآخر منها وهذا ما يتمناه الشاعر.

ومما أكسب الحوار الحيوية أيضاً وجعل الأبيات تنبض بالحركة الفعالة النشطة المؤثرة كونه على هيئة أسئلة وأجوبة متبادلة بين الشاعر والمهجو وخاصة ما دار على لسان الحكم الذي وجه العديد من الأسئلة ظاهرها الجد وباطنها السخرية تشهيراً وإيلاماً كسؤاله للمهجو عن سبب تلك الرائحة الكريهة التي تفوح من فيه وكسؤاله هل بحث عن علاج يقضي عليها وحتى ولو لم يشف سيلتمس له العذر لأنه حاول واجتهد قائلاً:

فحدثني فإن الصدق أدنى لباب الحق من كذب وجحد

أبات يجول في عفج طحور فأعلم أم أتاك به مغدي

قلت له: متى استطرفت هذا فقال أصابني من جوف مهدي

فقلت له: أما داويت هذا فتعذر فيه آمالاً بجهد

وقول الشاعر (فحدثني فإن الصدق...) طالباً من المهجو أن يتوخى الصدق في الإجابة عن سؤاله قبل أن يطرحه ملحاً في ذلك يجعل القارئ يشعر بمدى جدية السؤال ويشد انتباهه ثم تكون المفاجأة بهزلية السؤال وهزلية الإجابة التي تدفع لمزيد من إضحاك السامع وإغاظة وإبكاء المهجو.

ويواصل الشاعر بنفس الطريقة حواره الدرامي الساخر مع المهجو فيقدم له علاجاً آخر لدوي البطن وحكة الناسور؛ وهو عبارة عن مجموعة أخرى من النباتات من بينها نبت مر قتّال يقول:

وويلك ما لبطنك مذ قعدنا كأن دويه إرزام رعد

فإن لحكة الناسور عندي دواء إن صبرت له سيجدي

يميت الدود عنك وتشتهيه إن أنت سننته سن المقدي

به وطليته بأصول دفلي وشيء من جنى لصف ورند

ويعتمد ابن عبدل على أسلوب الحوار الساخر أيضاً في هجائه لزوجه فقد جاء في الأغاني أن الحكم بن عبدل تزوج امرأة من همذان فلما دخل بها كرهها فقال[43]:

أعاذلتي من لوم دعاني	أقلا اللوم إن لم تعذراني
فإني قد دللت على عجوز	مبرقعة مخضبة البنان
تغضن جلدها واخضر إلا	إذا ما ضرجت بالزعفران
فلما إن دخلت وحادثتني	أظلتني بيوم أرونان
تحدثني عن الأزمان حتى	سمعت نداء حر بالأذان
فقالت قد نكحت اثنين شتى	فلما صابحاني طلقاني
وأربعة نحكتهم فماتوا	فليت عريف حي قد نعاني
وقالت: ما تلادك؟ قلت: مالي	حمار ظالع ومزادتان
وبوري وأربعة زيوف	وثوبا مفلس متخرقان
وقطعة جلة لا تمر فيها	ودنا عومة متقابلان
فقالت: قد رضيت فسم ألفاً	ليسمع ما تقول الشاهدان
ومالك عندنا ألف عتيد	ولا تسع تعد ولا ثمان
ولا سبع ولا ست ولكن	لكم عندي الطويل من الهوان

فهو يرسم صورة مضحكة لزوجه تلك العجوز المتصابية التي مازالت تستخدم الخضاب والزعفران رغم تغضن جلدها واخضراره، ثم يدير حواراً هزلياً مضحكاً بينه وبين زوجه التي جلست تحدثه عن ماضيها الغابر؛ حيث تزوجت من رجلين فطلقاها صبيحة ليلة العرس فهي امرأة لا تطاق، ثم تزوجت من أربعة فماتوا فهي امرأة نكد وشؤم؛ ثم سألت الشاعر عن ممتلكاته؛ فيرد بنفس الأسلوب الهزلي بأنه فقير

لا يمتلك شيئاً إلا حماراً ظالعاً، ومزادتين وثوبين متخرقين، وحصيراً منسوجاً من القصب، وأربعة دراهم زائفة، وقفة كبيرة تتخذ للتمر ولكنها خالية منه، و...، ومع ذلك تتمسك به ولا تنفر منه رغم شدة إلحاحه على إثبات فقره المدقع، فتقول له: قد رضيت فسم ألفاً كمهر أو كصداق، فيرد بأنه لن يعطيها لا تسع، ولا ثمان، ولا سبع، ولا ست، لن يعطيها إلا الهوان الطويل، وقد تدرج الشاعر من الأعلى إلى الأدنى للإهانة والتوبيخ؛ فهي لا تستحق في نظره لا الكثير، ولا حتى القليل وكل ما تستحقه هو الهوان وليس أي هوان وإنما الهوان الطويل.

وقد يسخر الشاعر من المهجو عن طريق رسم صورة كاريكاتورية كتلك الصورة التي رسمها للمهجو الذي قدم في موكب على بغل يزفه تسعة وهذا استهزاء فالمفروض أن يمتطي صهوة جواد أصيل، ثم يشبهه بديك مائل الرأس أعور؛ فهو يزهو بنفسه تكبراً وخيلاء رغم أنه يعاني من عاهة تشوهه، ثم يسخر من تزينه بالملابس الفاخرة التي لن تجدي في إصلاح هيئته؛ فقد اختار أثواباً تزين منظره، والمشكلة أعظم من هذا؛ فهو إلى وجه يزينه أفقر ومشكلته على هذا النحو صعبة ليس لها حل على الإطلاق يقول[44]:

مررت على بغل تزفك تسعة ... كأنك ديك مائل الرأس أعور

تخيرت أثواباً لزينة منظر ... وأنت إلى وجه يزينك أفقر

ومن السمات العامة أيضاً لشعر الهجاء عند ابن عبدل الإفحاش الذي يتعمده أحياناً للإيلام والتشهير والنيل من المهجو؛ وسنكتفي بنموذجين فقط لتلك الظاهرة التي يندى منها الجبين؛ فقد جاء في الأغاني أنه «كان عمر بن يزيد الأسدي مبخلاً، ....، وجاءه الحكم بن عبدل الأسدي ومعه جماعة من قومه يسألونه حاجة، فدخلوا إليه وهو يأكل تمراً فلم يدعهم إليه، وذكروا له حاجتهم فلم يقضها، فقال فيه ابن عبدل:

جئنا وبين يديه التمر في طبق فما دعانا أبو حفص ولا كادا
علا على جسمه ثوبان من دنس لؤم وجبن ولولا... سادا »[45]

ورغم هذا الفحش لا نستطيع أن ننكر براعته في نظم الشعر الثاني من البيت الأول الذي يؤكد بخل المهجو فهو لم يدعهم ولا حتى كاد أن يدعوهم أي أنه لم يفكر حتى في توجيه الدعوة فقد تجاهلهم تماماً لشدة شحه.

وجاء في الأغاني أيضاً أنه «خطب ابن عبدل امرأة من همذان يقال لها: أم رباح فلم تتزوجه، فقال: أما والله لأفضحنك ولأعيرنك فقال:

فلا خير في الفتيان بعد ابن عبدل ولا في .... بعد أم رباح
فـ (...) بحمد الله ماض مجرب وأم رباح عرضة لنكاحي

فتحاماها الناس فما تزوجت حتى أسنت »[46].

وهذا الإفحاش مستهجن والحكم ليس بحاجة إليه، فهو يملك وسائل أخرى يتقنها ويستطيع بها النيل من المهجو والتشهير به، فالهجاء كما يرى بعض قدامى النقاد يجب ألا يجرح لفظه الحياء، وأن يكون أسلوبه نقياً بريئاً من الإفحاش، فيقول أبو عمرو بن العلاء «خير الهجاء ما تنشده العذراء في خدرها، فلا يقبح بها »[47].

ثانياً: شكوى الدهر

شكوى الدهر من الأغراض الهامة التي احتلت مساحة كبيرة من أشعار الحكم بن عبدل، وهي مرتبطة إلى حد كبير بطلب العطاء؛ فالشكوى ما هي إلا محاولة ملحة لجذب عواطف الناس نحوه واستدرار شفقتهم من أجل حثهم على تقديم العطاء؛ ولذلك نرى لغته في هذا الجانب تعلوه نغمة الذلة والمسكنة وخاصة إذا كان واقعاً في مأزق تحت

وطأة قهر الحاجة فقد روي أنه «اقترض ابن عبدل مالاً من التجار وحلف لهم بالطلاق ثلاثاً أن يقضيهم المال عند طلوع الهلال، فلما بقي من الشهر يومان قال:

قد بات همي قرناً أكابده كأنما مضجعي على حجر
من رهبة أن يرى هلال غد فإن رأوه فحق لي حذري
وفقد بيضاء غادة كملت كأنها صورة من الصور
أصبحت من أهلي الغداة ومن مالي على مثل ليلة الصدر»[48]

يستعين الشاعر على وصف سوء حاله بعنصر التخييل فقد صور همه بعدو يصارعه وجسد ما يعانيه ليلاً من آلام بأنه إذا نام كأنه ينام على حجر، وجسم مصيبته التي ستحل به إذا لم يقض دينه عند طلوع الهلال حين شبه زوجته الغادة الحسناء التي سيفقدها بأنها لشدة جمالها صورة من الصور ثم كنى عن كربه واضطرابه وعذابه في تلك الليلة التي سبقت ظهور الهلال بقوله: «أصبحت من أهلي... على مثل ليلة الصدر».

وتسيطر اللغة الهزلية على الشاعر أحياناً إذا اشتكى وهي القاسم المشترك الأعظم الذي يغلف به أغلب أشعاره، ويلجأ في الوقت نفسه إلى الأسلوب القصصي لجذب الانتباه والتشويق، وليس أدل على ذلك من تلك القصيدة التي وضح لنا فيها سوء حاله، وامتزجت فيها الشكوى بطلب العطاء وقد بدأها بقوله[49]:

يا أبا طلحة الجواد أغثني بسجال من سيبك المقسوم
أحي نفسي فدتك نفسي فإني مفلس قد علمت ذاك عديم
أو تطوع لنا بسلف دقيق أجره إن فعلت ذاك عظيم
قد علمتم – فلا تعامس عني – ما قضى الله في طعام اليتيم

إن الشاعر ينوع في أساليبه فقد بدأ بالنداء (يا أبا طلحة) والأمر (أغثني) (تطوع لنا) والدعاء (فدتك نفسي) والتأكيد (إني مفلس قد علمت...) والنهي (لا تعامس عني) ليوضح سوء حاله ومدى لهفته وحاجته للعطاء، ولا ينسى الشاعر أن يشنف آذاننا بخفة ظله حين يذكر أنه يتيم وثواب إطعام اليتيم معروف وحين يستخدم ذلك النهي (لا تعامس عني) وفيه لفت نظر ظريف لأنه يعني لا تتغافلني ولا تتعامى عني فأنا من المحاويج.

ثم يواصل الشاعر شكواه بنفس الطريقة اللطيفة فيذكر لنا كل ما يمتلكه في هذه الدنيا قائلاً:

ليس لي غير جرة وأصيص وكتاب منمنم كالوشوم
وكساء أبيعه برغيف قد رقعنا خروقه بأديم
وإكاف أعارنيه نشيط هو لحاف لكل ضيف كريم
ونبيذ مما يبيع صهيب يذر الشيخ رمحه ما يقوم

فكل ما يمتلكه جرة، وأصيص، وكتاب قديم، وكساء بال مرقع قيمته لا تتعدى رغيف، ورحل ليس ملكاً له بل هو مستعار يستخدمه كلحاف لكل ضيف كريم، ونبيذ رديء كريه الرائحة.

ويتوجه الشاعر إلى الله عز وجل طالباً منه الحل والعون فقد ظل طوال الليل يشتكي سوء حاله حتى غابت النجوم، ثم يطلب من كل بيت أن يجعل له نصف رغيف نصيباً مفروضاً يقول:

رب حلاً فقد ذكرت أصيصي ولحافي حتى يغور النجوم
كل بيت عليه نصف رغيف ذاك قسم عليهم معلوم

ثم يدير الشاعر كعادته حواراً هزلياً بينه وبين الحيوانات

والحشرات التي تسكن منزله فقد قررت الرحيل وأعلنت عليه الحرب لأنها لا تجد في مسكنه طعاماً يقول:

فر منه مولياً فأر بيتي ولقد كان ساكناً ما يريم

قلت: هذا صوم النصارى فحلوا تليحوا شيوخكم في السموم

ضحك الفأر ثم قلن جميعاً أهو الحق كل يوم تصوم

حملوا زادهم على خنفسات وقراد مخيس مزموم

وإذا ضفدع عليه إكاف علموه بعد النفار الرسيم

خطموا أنفه بقطعة حبل يالقومي لأنفه المخطوم

نصبوا منجنيقهم حول بيتي يالقومي لبيتي المهدوم

وإذا في الغباء سم بريص قائم فوق بيتنا بقدوم

لقد فرت فئران بيته لخلوه من الطعام بعد أن كانت مستقرة مطمئنة، وناشدها الشاعر المكوث حتى لا تهلك الشيوخ منها بالخروج والتعرض للرياح الحارة، وعلل خلو بيته من الطعام بأنه صائم صوماً طويلاً كصوم النصارى؛ ذلك التعليل الذي لم يقنع الفئران فضحكت منه وردت عليه رداً جماعياً في شكل استفهام إنكاري: وهل حقاً أنك كل يوم تصوم؟ وعليه فقد قررت الرحيل؛ فجمعوا زادهم على ظهور خنفسات وقراد قد وضعوا له زماماً فأصبح سهل القياد، كما وضعوا رحلاً على ظهر ضفدع قد علموه النفير بعد أن خطموا أنفه بحبل، لقد أعلنت الحيوانات والحشرات الحرب على الشاعر فحاصروا بيته بالمنجنيق واستعدوا لهدمه، فهذا سام أبرص يقف على سطحه بقدوم يريد أن يحطمه.

ويواصل الشاعر قصة الهزلي فيذكر لنا كيف حاول الدفاع عن مسكنه ضد هذا الهجوم قائلاً:

قلت: بيت الجرين مجمع صدق كان قدماً لجمعكم معلوم

قلن: لولا سنورتاه احتفرنا مسكناً تحت تمره المركوم

إن تلاق سنورتاه فضاء تذرانا وجمعنا كالهزيم

حاول الشاعر الدفاع فوجه الفئرن وغيرها وجهة أخرى طالباً منها الذهاب إلى مخزن التمر حيث المأكل الوفير؛ فهذا المكان كان معروفاً لديها قديماً حيث كانت تتجمع فيه، فكان ردها أنه لولا وجود السنورتين اللتين تحرسانه لاحتفرت مسكناً لها تحت أكوام التمر.

ويستمر الشاعر في وصف سوء حاله بهذه الطريقة المضحكة قائلاً:

عشش العنكبوت في قعر دني إن ذا من رزيتي لعظيم

ليتني قد غمرت دني حتى أبصر العنكبوت فيه يعوم

غرقاً لا يغيثه الدهر إلا زبد فوق رأسه مركوم

مخرجاً كفه ينادي ذباباً أن أغثني فإنني مظلوم

قال ذرني فلن أطيق دنواً من نبيذ يشمه المزكوم

يؤكد الشاعر سوء حاله بأن العنكبوت قد عشش في قعر دنه؛ فهو من زمن لم يمتلئ شراباً؛ ويتمنى الشاعر أن يغمر دنه ويعلوه الزبد حتى يغرق فيه هذا العنكبوت فيخرج كفه مستغيثاً بالذباب كي ينقذه إلا أن الذباب يرفض مساعدته إذ إنه لا يطيق الاقتراب من شدة سوء الرائحة، أي أن هذا النبيذ كما جاء في كتاب الحيوان يمنع جانبه(50). والملاحظ هنا أن الشاعر استخدم التخييل الذي أدى إلى الإضحاك في ذلك الحوار الهزلي الذي أداره بين العنكبوت والذباب.

وينبغي أن نشير إلى شيء جدير بلفت النظر؛ فهناك شاعر

عباسي هجاء هو أبو الشمقمق[51] يحس المرء أنه يحاكي الحكم بن عبدل؛ فهو خبيث اللسان، ويذكر الحيوان بكثرة في شعره، كما يغلب عليه في هجائه وشكواه من الزمن الأسلوب الهزلي، وسنعرض نصاً من أشعاره ليرى القارئ مدى الاتفاق في أسلوب كلتا الشخصيتين، يقول أبو الشمقمق[52]:

ولقد قلت حين أجحرني البر … د كما تجحر الكلاب ثعالة

في بيت من الغضارة قفر … ليس فيه إلا النوى والنخالة

عطلته الجرذان من قلة الخير … وطار الذباب نحو زبالة

هاربات منه إلى كل خصب … جيدة لم يرتجين منه بلالة

وأقام السنور فيه بشر … يسأل الله ذا العلا والجلالة

أن يرى فأرة فلم ير شيئاً … ناكساً رأسه لطول الملالة

قلت لما رأيته ناكس الرأ … س كئيباً يمشي على شر حالة

قلت صبراً يا نازر رأس السنا … نير، وعللته بحسن مقالة

قال: لا صبر لي، وكيف مقامي … في قفار كمثل بيد تبالة

قلت: سر راشداً فخار لك اللـ … ـه ولا تعد كربج البقالة

قال لي قولة: عليك سلام … غير لعب منه ولا ببطالة

ثم ولى كأنه شيخ سوء … أخرجوه من محبس بكفالة

ففكرة هذه الأبيات التي يشكو فيها أبو الشمقمق سوء حاله تتشابه مع الأبيات السابقة التي عرضناها للحكم، فقد فرت جرذان بيته لخلوه من الطعام، كما فر الذباب لنفس السبب، ثم يدير الشاعر حواراً هزلياً بينه وبين السنور الذي اشتكى من سوء الحال وفرار الفئران، والشاعر يحثه على الصبر، ولكن السنور يائس، عند ذلك

ينصحه أبو الشمقمق بأن يذهب لمتجر بقول حيث يجد الخصب ولكن يبدو أن السنور لم تعجبه الفكرة فولى فاراً من الجوع وكأنه شيخ عجوز كان مسجوناً وخرج بعد أن أدى ما عليه من كفالة.

وهكذا نجد أن أبا الشمقمق متأثر إلى حد كبير بأسلوب الحكم بن عبدل مما يدل على أنه كان صاحب اتجاه مبتكر، أو مدرسة فنية معينة احتذاها من بعده بعض الشعراء، فبجانب ما يراه أستاذنا الدكتور شوقي ضيف من أن الحكم بن عبدل «كان مقدمة للأدباء الصعاليك الذين ظهروا في العصر العباسي، وكانوا سبباً في نشوء فن المقامات عند بديع الزمان ثم الحريري»[53]. يبدو لي أن الحكم بن عبدل قد يكون أيضاً مقدمة لشعراء النزعات الشعبية من أمثال أبي الشمقمق وأبي فرعون الساسي وأبي المخفف من الذين صدر شعرهم عن روح الشعر فعبروا عن الفقر وخرجوا على التقاليد الشعرية المعروفة.

وشكوى الدهر لم تكن عند ابن عبدل شكوى من الفقر وضيق ذات اليد فحسب بل كانت شكوى من العجز والضعف أيضاً فنراه يتحدث عن عاهته بسخرية وتفكه وكأنه يتعالى عليها، فمن طريف ما يروى أنه «كان للحكم بن عبدل صديق أعمى يقال له أبو علية، وكان ابن عبدل قد أقعد، فخرجا ليلة من منزلهما إلى منزل بعض إخوانهما، والحكم يحمل وأبو علية يقاد، فلقيهما صاحب العسس بالكوفة فأخذهما وحبسهما، فلما استقرا في الحبس نظر الحكم إلى عصا أبي علية موضوعة إلى جانب عصاه فضحك وأنشأ يقول:

حبسي وحبس أبي عليـ	ـة من أعاجيب الزمان
أعمى يقاد ومقعد	لا الرجل منه ولا اليدان
هذا بلا بصر هنا	ك وبي يخب الحاملان
يا من يرى ضب الفلا	ة قرين حوت في مكان

طـرفـي وطـرف أبـي عـلـيـ ـة دهـرنـا مـتـوافـقـان

مـن يـفـتـخـر بـجـواده فـجـوادنـا عـكـازتـان

طـرفـان لا عـلـفـاهـمـا يـشـرى ولا يـتـصـاولان» [54]

وقد روي أيضاً أنه «ولي الشرطة بالكوفة رجل أعرج، ثم ولي الإمارة آخر أعرج، وخرج ابن عبدل وكان أعرج، فلقي سائلاً أعرج وقد تعرض للأمير يسأله، فقال ابن عبدل للسائل:

ألق العصا ودع التحامق والتمس عـمـلاً فـهـذي دولـة الـعـرجـان

لأمـيـرنـا وأمـيـر شرطـتـنـا مـعـاً يـا قـومـنـا لـكـلـيـهـمـا رجـلان

فـإذا يـكـون أمـيـرنـا ووزيـرنـا وأنـا فإن الرابع الشيطان» [55]

ويبدو أن الحكم بن عبدل كان الهزل عنده عبارة عن ستائر يسدلها فوق أحزانه وهمومه فقد كان شاعرنا بحكم ظروفه يعاني ويتألم وكما يقول الدكتور/ نعمان طه: «إن الألم هو المنبع الأصيل في أغلب الأحيان للسخرية» [56]. ورغم أن الحكم بن عبدل كما ذكرنا آنفاً يستخدم أحياناً الأسلوب الفكه الساخر حتى في حديثه عن عاهته إلا أنه أحياناً أخرى نلمس دموعه تترقرق وراء كلماته ونسمع آهاته تتردد في ثنايا نغماته عند حديثه عن نفس الموضوع فها هو ذا يشكو في مقطوعة أخرى لأبي علية في محبسهما وكان اسم أبي علية يحيى يقول [57]:

أقول ليحيى ليلة الحبس سادراً ونـومي بـه نـوم الأسـيـر المـقـيـد

أعني على رعي النجوم ولحظها أعنك على تحبير شعر مقصد

فـفـي حـالـتـيـنـا عـبـرة وتـفـكـر وأعجب شيء حبس أعمى ومقعد

كـلانـا إذا الـعـكـاز فـارق كـفـه ينيخ صريعاً أو على الوجه يسجد

فعكازه يهدي إلى السبل أكمها وأخرى مقام الرجل قامت مع اليد

ثالثاً: طلب العطاء

يعد طلب العطاء من أهم أغراض شعر الحكم بن عبدل بعد الهجاء وشكوى الدهر، ولغته السائدة التي يستخدمها هي نفس اللغة التي نلحظها في معظم أغراضه، وهذا أمر طبيعي لأن مصدر الإشعاع واحد، فهذا الشعر يتدفق من نبع واحد والعصارة التي تجري في جميع أجزائه عصارة واحدة مهما تعددت الثمار، فالحكم بن عبدل يلبس معانيه رداءً لطيفاً من الهزل والظرف كما عودنا في كثير من الأحيان، ومن ألطف أبياته التي قالها طالباً العطاء بطريقة مبتكرة فيها الكثير من خفة الظل تلك الأبيات التي قالها عندما دخل يوماً على عبدالملك بن مروان فقعد بين السماطين وقال: «أصلح الله الأمير، رؤيا رأيتها في المنام أقصها عليك، فقال: هات، فأنشأ يقول:

طلعت عليَّ الشمس بعد غضارة   في نومة ما كنت قبل أنامها
فرأيت أنك جدت لي بوليدة   مغنوجة حسن عليَّ قيامها
وببدرة حملت إليَّ وبغلة   شهباء ناجية يصل لجامها
فسألت ربي أن يثيبك جنة   يلقاك فيها روحها وسلامها

فقال: كل ما رأيت عندنا إلا البغلة فإنها دهماء فارهة فقال: امرأته طالق إن كان رآها إلا دهماء، ولكنه نسي فأمر عبدالملك أن يحمل إليه كل ما ذكر في شعره»[58].

لقد احتال الشاعر لطلب العطاء حيلة لطيفة، إذ ادعى أنه رأى مناماً رائعاً إذ رأى أنه يعيش عيشة فيها خصب ودعة بعد أن منحه الأمير جارية صغيرة ذات دلال وحسن، وعشرة آلاف درهم، وبغلة شهباء ناجية، فدعا له في منامه بأن يثيبه الله تعالى عن ذلك العطاء بأن يدخله جنة الفردوس ويجعله من المقربين أصحاب اليمين، وعندما قص الشاعر على الأمير منامه، ضحك الأمير، وقال له: كل ما رأيت

عندنا إلا البغلة فإنه دهماء وليست شهباء؛ فعاد الشاعر يتظرف وادعى أنه بالفعل رآها دهماء ولكنه نسي فأمر له الأمير بكل ما طلب، وهذه الحيلة اللطيفة التي ابتكرها الشاعر طلباً للعطاء تذكرنا بحيل أهل الكدية وأساليب المكدين التي حفلت بها مقامات بديع الزمان والحريري، فحقاً ما يراه الدكتور شوقي ضيف من أن الحكم بن عبدل «كان مقدمة للأدباء الصعاليك الذين ظهروا في العصر العباسي، وكانوا سبباً في نشوء فن المقامات عند بديع الزمان ثم الحريري»(59)، وقد استغل الشاعر الأسلوب القصصي في نظم أبياته السابقة حيث توافرت فيها بعض ملامح القصة كالسرد مثلاً رغم قلة عدد أبيات المقطوعة؛ وهذه ظاهرة من الظواهر التي تطل علينا عندما نقرأ شعره فهو يميل أحياناً إلى الأسلوب القصصي الذي يلجأ إليه للتشويق والإثارة وجذب الانتباه أو للسخرية والاستهزاء أو للتظرف حيلة ومكراً طلباً لعطاء يشبع رغباته التي تحركها أطماعه.

ومن أبياته الظريفة أيضاً في طلب العطاء تلك الأبيات التي قالها حين «دعاه أبو المهاجر ليشرب عنده وله جارية تغني فغنت، فقال ابن عبدل:

يا أبا المهاجر قد أردت كرامتي   فأهنتني وضررتني لو تعلم

عند التي لو مس جلدي جلدها   يوماً بقيت مخلداً لا أهرم

أو كنت في أحمى جهنم بقعة   فرأيتها بردت عليَّ جهنم

قال (راوي الخبر): جعل أبو المهاجر يضحك ويقول له: ويحك والله لو كان إليها سبيل لو هبتها لك، ولكن لها مني ولد»(60). والمقابلة في أول الأبيات تثير الانتباه، فلقد أراد أبو المهاجر أن يكرم الشاعر بتلك الدعوة ويسعده ولكنه دون أن يشعر أهانه وضره، وعند ذلك يلتفت وينتبه السامع ويتساءل من أين أتته الإهانة؟ ومن أين أتاه

الضرر؟ والجواب أنه عندما رأى تلك الجارية الحسناء وقع أسيراً لحبها، ثم يعبر عن رغبته في أن يمنحه أبو المهاجر إياها بطريقة غير مباشرة حين يعلن أن تلك الجارية لو امتلكها لظل شاباً مخلداً لا يهرم؛ فهي ذات تأثير ساحر لدرجة أنه لو دخل أحمى بقعة في جهنم ورآها لصارت نار جهنم برداً وسلاماً عليه. وقول الشاعر - أحمى جهنم بقعة - مبالغة لا معقولة أراد بها أن يؤكد شدة تأثير جمال هذه الجارية الآسر.

وقد يختلط أحياناً عند شاعرنا طلب العطاء بالمديح مع خفة في الظل فقد قيل إنه ولد للحكم بن عبدل ولد فسماه بشراً، ودخل على بشر بن مروان فأنشده[61]:

سميت بشراً ببشر الندى فلا تفضحني بتصداقها
إذا ما قريش قريش البطا ح عند تجمع آفاقها
تسامت قرومهم للندى تباري الرياح بأوراقها
فمالك أنفع أموالها وخلقك أكرم أخلاقها

سمى الشاعر ابنه بشراً استبشاراً بقرب الندى والعطاء، ثم يطلب من الأمير ألا يخذله ويعطيه النوال حتى يصبح صادقاً غير كاذب في اختياره لهذا الاسم، فلا يفضح بين الناس؛ ثم يمدح الأمير بشراً بأنه أكرم القرشيين وأحسنهم خلقاً، ولا نستطيع أن نغفل جماليات اللغة ففي قوله - بشراً ببشر - دلالة معنوية جمالية أحدثها هذا التلاعب اللفظي بين الكلمتين المتجانستين مستغلاً الاسم الذي سماه لابنه أجمل استغلاله. وإذا كانت لغة الشاعر عندما يطلب العطاء يغلفها بستار من الهزل وخفة الظل، فإنها في بعض الأحيان تتسم بالجرأة والصراحة فقد «ورد عن ابن الكلبي أن الحكم بن عبدل كان منقطعاً إلى بشر بن مروان وكان يأنس به ويقربه، وأخرجه معه إلى البصرة لما وليها، فرأى منه الحكم جفاءً لشغل عرض له فانقطع شهراً ثم أتاه، فلما دخل عليه

قال له بشر: يا ابن عبدل ما لك انقطعت عنا وقد كنت لنا زواراً، فقال ابن عبدل:

كنت أثني عليك خيراً فلما — أضمر القلب من نوالك ياسا
كنت ذا منصب قنيت حيائي — لم أقل غير أن هجرتك باسا
لم أطق ما أردت بي يا ابن مروا — ن ستلقى إذا أردت أناسا
يقبلون الخسيس منك ويثنو — ن ثناءً مدخمساً دخماسا

فقال له: لا نسومك الخسيس ولا نريد منك ثناءً مدخمساً ووصله وكساه»[62]. وإذا تأملنا الأبيات السابقة وجدنا أن الشاعر قد بدأها بالتعبير الصريح الواضح عما يضمره في نفسه، فقد كان يثني على الأمير خيراً طلباً لرفده لا حباً وكرامة، وعندما يأس من نواله كف عن مديحه، وابتعد عنه ولزم الحياء لأنه لا يرضى لنفسه ما يريده منه ابن مروان؛ أيريد منه أن يكون كسائر الناس الذين يرضون منه بالعطاء الخسيس النزر المتواضع؛ ثم يمدحونه ويثنون عليه ثناء غير مفهوم لا يبين المراد منه لأنه صادر عن أناس غير فصحاء وغير صادقين في مشاعرهم نحوه؛ فالشاعر هنا يعبر في جرأة ووضوح عما يكنه في صدره.

رابعاً الفخر

تنسب للحكم بن عبدل قصيدتان تتعلقان بالفخر، إحداهما مطلعها[63]:

وإني لأستغني فيما أبطر الغنى — وأعرض ميسوري لمن يبتغي فرضي

وقد رى صاحب الأمالي قصة هذه القصيدة «فقال: اجتمع الشعراء بباب الحجاج وفيهم الحكم بن عبدل الأسدي فقالوا: أصلح الله الأمير، إنما شعر هذا في الفأر وما أشبهه، قال ما يقول هؤلاء يا ابن

عبدل؟ قالك اسمع أيها الأمير، قال: هات، فأنشدها...، فلما سمع الحجاج قول ابن عبدل:

ولست بذي وجهين فيمن عرفته   ولا البخل فاعلم من سمائي ولا أرضي

فضله على الشعراء بجائزة ألف درهم في كل مرة يعطيهم»[64].

وتبدأ القصيدة بفخره بجملة من الفضائل تتعلق بالمال وطلبه، فهو إذا اغتنى لا يفتن بالمال، وإنما يقدمه لمن يحتاج المساعدة، أما إذا اشتد به العسر يصبر ويتحمل ويصون عرضه ولا يرتكب النقائص أو الدنايا من أجل الكسب، ومهما اشتدت به الأزمات فلا يشكو إلى أحد حاله، ولا يطلب من أي صديق ذي ثقة مساعدته بقرض أو بهبة، بل يعتمد على نفسه فيجاهد ويكافح ويواصل الأسفار ويتحمل الصعاب حتى يرزقه الله سبحانه وتعالى الرزق الوفير يجعل من بعد عسر يسراً، كل هذا حفاظاً على كرامته، فهو لا يحب أن يرى ذليلاً يطلب العون من فتى شحيح يعطي القليل على كره، والشاعر يفعل ذلك عملاً بوصية أبيه يقول[65]:

وإني لأستغني فما أبطر الغنى   وأعرض ميسوري لمن يبتغي قرضي

وأعسر أحياناً فتشتد عسرتي   فأدرك ميسور الغنى ومعي عرضي

وما نالني حتى تجلت فأسفرت   أخو ثقة فيها بقرض ولا فرض

ولكنه سيب الإله وحرفتي   وشدي حيازم المطية بالغرض

لأكرم نفسي أن أرى متخشعاً   لذي منة يعطي القليل على النحض

قد أمضيت هذا في وصية عبدل   ومثل الذي أوصى به والدي أمضي

لقد أبدع الشاعر حين ذكر أنه لا يسأل قرضاً أو عطاء حتى من الأخ الثقة فهو يترفع تماماً عن السؤال.

ويمضي الحكم في فخره بالتزامه بتنفيذ وصية أبيه في إماطة الأذى عن أسرته والدفاع عنها بكل قوة، وتقديم المعروف للجميع، وحسن الخلق حتى ولو ساءت أخلاق غيره من الفتيان، والحكم بالعدل حتى على نفسه، - لأنه سيد يقضي بين الناس -، والثبات وقوة العزيمة في مواجهة الهموم، ومد يد العون والمساعدة للمولى الضعيف إذا وقع في نائبة وزلت قدماه كما يزل البعير على الزلق فيقدم له ماله ووده ونصرته حتى ولو كان هذا المولى يكن له بين الضلوع الكره والبغض إلا أنه يغمره بغزير عطائه رغم أنه قادر على النيل منه بلسانه العضب، وهذا سمو أخلاقي فهو يعفو عند المقدرة يقول:

أكف الأذى عن أسرتي وأذوده	**على أنني أجزي المقارض بالقرض**
وأبذل معروفي وتصفو خليقتي	**إذا كدرت أخلاق كل فتى محض**
وأقضي على نفسي إذا الحق نابني	**وفي الناس من يقضى عليه ولا يقضي**
وأمضي همومي بالزماع لوجهها	**إذا ما الهموم لم يكد بعضها يمضي**
وأستنقذ المولى من الأمر بعدما	**يزل كما زل البعير عن الدحض**
وأمنحه مالي وودي ونصرتي	**وإن كان محني الضلوع على بغض**
ويغمره سيبي ولو شئت ناله	**فوارع تبري العظم من كلم مض**

والشاعر قد وفق أيما توفيق في البيتين الأخيرين فهو يقابل البغض المتأصل لدى المولى بمنتهى الإحسان، إذ يمنحه كل مقومات الحياة الآمنة من مال وحب يستوجب النصرة في النهاية، يقدم كل ذلك عن ود وطواعية لا عن خوف أو عجز بدليل ما ورد في الشطر الثاني من البيت الأخير من تهديد صريح بأنه الأقدر في نفس الوقت على أن ينال منه بالهجاء الذي يبري عظمه متجاوزاً الشحم واللحم حتى النخاع وإذا كان هذا هو تأثير هجائه فقط فما باله لو أن شاعرنا بطش به، إن

الشطر الثاني يوحي تماماً بتمكن الشاعر من هذا المولى وقدرته البالغة على النيل منه حتى بالهجاء الذي هو أهون على نفس الشاعر من شرب الماء.

ثم يأتي مسك الختام فيفخر الشاعر بأنه ليس صاحب وجهين أي أنه ليس منافقاً كما أنه ليس بخيلاً يقول:

ولست بذي وجهين فيمن عرفته ولا البخل فاعلم من سمائي ولا أرضي

أما القصيدة الثانية فيفخر ابن عبدل في أولها بجملة من مكارم الأخلاق، وينهيها بالحكمة حيث يسوق بعضاً من خلاصة تجاربه، وتبدأ هذه القصيدة بفخره بأن الله سبحانه قد مَنَّ عليه بنعمة الفصاحة فأصبح أديباً يعلم الأدب يقول[66]:

إني امرؤ لم أزل وذاك من الله أديباً أعلم الأدبا

والشاعر بدأ بـ إني - للتأكيد، ولم يكتف بكونه أديباً بل يعلم الأدب أي أنه حجة في هذا المجال فيؤخذ عنه. والبيت في مجمله استفتاح جيد يجعل السامع مهيئاً لقبول الحكم والنصائح التي ستأتي في نهاية القصيدة.

ويفخر الشاعر بأنه عفيف شريف لا يخون صديقه في أهله، وبأنه واقعي فلا يجري وراء السراب؛ فالشيء الذي ولى ولم يعد في مقدوره لا يجهد نفسه في تتبعه، وبأنه قنوع إذا طلب ترفق وإذا سدت مفاقره اكتفى، ويفعل ذلك بنفسه مراعاة للعفاف والكفاف، وبأنه يطلب الرزق الصافي من مظانه لاجئاً للكرام معرضاً عن اللئام يقول:

أطلب ما يطلب الكريم من الرز ق بنفس فأجمل الطلبا

وأحلب الثرة الصفي ولا أجهد أخلاف غيرها حلبا

وللحكم بن عبدل أيضاً نتفة يفخر فيها بمنزلته الشعرية يقول(67):

آليت إذ آليت مجتهداً ورفعت صوتاً ما به بحح
لا يدرك الشعراء منزلتي في الشعر وإن سكتوا وإن نبحوا

يقسم الشاعر ويجتهد في القسم رافعاً صوته الواضح النقي بأن الشعراء لا يبلغون منزلته الشعرية سواء التزموا الصمت أم تعالت أصواتهم بقرض الشعر فخراً بأمجاد أقوامهم وذباً عن أعراضهم.

ومما يلفتنا أن لغة الفخر عند ابن عبدل جزلة رصينة بعيدة كل البعد عن الهزل والسخرية، وهذه ضرورة من ضرورات الفخر، فابن عبدل يدرك تماماً أن لكل مقام مقالاً.

خامساً: الرثاء

أ - رثاء الأفراد:

رثى الحكم بن عبدل أبناء عمومته بني زر بن حبيش الغاضري الذي أفناهم الطاعون معبراً عن حزنه وألمه الشديد لفقدهم فهو يائس من أن يعيش في خفض ودعة بعدهم أو أن يذوق طعم لذة العيش، ثم يعزي نفسه فالكل ذاهب وهم السابقون ومن بعدهم لاحقون، ثم يؤبنهم فكلهم كانوا عظماء أقوياء سواء الكهول منهم أم الفتيان كما كانوا كرماء سمحاء غر لأنهم من أصل شريف يقول(68):

أبعد بني زر وبعد ابن جندل وعمرو أرجى لذة العيش في خفض
مضوا وبقينا نأمل العيش بعدهم ألا إن من يبقى على أثر من يمضي
فقد كان حولي من جياد وسالم كهول مساعير وكل فتى بض
يرى الشح عاراً والسماحة رفعة أغر كعود البانة الناعم الغض

إن استخدام الشاعر المقابلة بين «كهول مساعير» و«فتى بض» يؤكد أن الكارثة شملت الجميع فهي لم تبق ولم تذر، كما أن المقابلة بين «الشح عاراً» و«السماحة رفعة» تؤكد المعنى وتقويه وتثير الانتباه، ويستخدم الشاعر صورة غير مألوفة حيث شبه الفتيان الغر بأعواد البان الغضة، فالمشبه به أنسب للفتيات وجرت عادة الشعراء على استخدامه للتعبير عن النعومة والليونة التي يجب أن تنفي عن الفتيان والمعتاد أن يشبه الفتى بالأسد أو بالسيف أو بالرمح أو ما إلى ذلك من الأشياء التي تؤكد قوته ومضاءه وعلى الرغم من ذلك فهذه الصورة جميلة في موضعها لأن الشاعر أراد أن يعبر بها عن صغر سن هؤلاء الفتيان وأن الطاعون التهمهم وهم مازالوا أعواداً غضة بضة تتفتح للحياة وبالتالي فالخسارة فادحة والمصيبة عظيمة.

وهناك مقطوعة أخرى للشاعر يرثي فيها بشر بن مروان[69]:

أصبحت جم بلابل الصدر	متعجباً لتصرف الدهر
مازلت أطلب في البلاد فتى	ليكون لي ذخراً من الذخر
ويكون يسعدني وأسعده	في كل نائبة من الأمر
حتى إذا ظفرت يداي به	جاء القضاء بحينه يجري
إني لفي هم يباكرني	منه وهم طارق يسري
فلأصبرن وما رأيت دوا	للهم غير عزيمة الصبر
والله ما استعظمت فرقته	حتى أحاط بفضله خبري

صور الشاعر فجيعته وجسد همومه التي جثمت على صدره إنه يتعجب من تصرف الدهر، فهو مايزال يطلب من الزمن أن يجود عليه بفتى كريم يكون له نعم الذخر ونعم المعين في النوائب والملمات، بحث الشاعر في أرجاء البلاد حتى ظفرت يداه بهذا الفتى النادر الوجود

ولكن بالكارثة فبمجرد أن حقق أمله المنشود جاء القضاء مسرعاً فاختطفه لذا فالشاعر أحزانه لا تفارقه صباح مساء وهو يتصبر فالصبر هو الدواء الأوحد للهموم ثم يذكر أنه لم يشعر بكارثة فراقه إلا بعد أن افتقده، ولزاماً علينا أن نشير إلى أن الحكم بن عبدل كان موفقاً في اختيار ألفاظه وصوره وسط سياق ظلله بسواد أحزانه، فقوله جم بلابل الصدر: أوحى إلينا بمدى ثقل همومه التي أطبقت على صدره وكتمت أنفاسه، وقوله مازلت أطلب في البلاد: أوحى إلينا بمدى المشقة والمعاناة والسعي الحثيث من أجل الوصول لمثل ذلك الصديق الذي يندر وجوده، أما قوله ظفرت يداي: فيوحي بأن الحصول على مثل ذلك الفتى يعد مكسباً ضخماً فهو انتصار وظفر، وما أجمل التخييل في قوله: جاء القضاء بحينه يجري الذي دل على سرعة اختطاف القدر لذلك الفتى الكريم وكأن ذلك المجهود الضخم الذي بذله الشاعر في سبيل الوصول إليه ضاع هباءً منثوراً، فلم تكتمل فرحته وخاب أمله، ويستخدم الشاعر العديد من المؤكدات كتكراره لبعض الألفاظ كقوله: ذخراً والذخر، يسعدني وأسعده، هم وهم، وللهم، فلأصبرن والصبر، وكالطباق بين هم يباكرني، وهم طارق وكتأكيده بإني واللام في قوله: إني لفي...، وباللام ونون التوكيد في قوله: فلأصبرن، وبالقسم «والله ما استعظمت»، ولا شك أن كل هذه الأساليب أدت وظيفتها وصورت حالة الحزن المؤكد وفداحة المصاب.

ب - رثاء الحيوان:

يقول الدكتور شوقي ضيف في كتابه العصر العباسي الثاني: «ومن الموضوعات التي استحدثت في العصر العباسي الماضي رثاء المدلل من الحيوانات المستأنسة»[70]، إلا أننا نجد أن الحكم بن عبدل وهو شاعر أموي يرثي سنورة فلعله يكون واحداً من رواد ومبتكري هذا الفن الطريف، وقد بدأ الحكم رثاءه بحديث أحد السنانير وهو سنور

مفوه لسن وهو حديث يصور فاجعة السنانير بموتها؛ فقد تمنى السنور الفصيح أن لو كانت وفاة تلك السنورة العزيزة عليهم بينهم إذن لأعطوها حقها من التكريم فطيبوها بالحنوط واشتروا لها كفناً وتجمعت كل السنانير لتشييع جنازتها وسط بكاء وعويل وتأبين أصدقائها لها فقد كانت تلك السنورة حزناً للفئران لأنها تصطادهم وتفتك بهم ولا يستطيع أحد أن يفلت منها سواء أكانت فأرة قوية ذات أسنان قارضة أم كان جرذاً نشيطاً فتياً ذا شوارب، ثم يدعو الشاعر السنورة بالسقيا كعادة الشعراء في الرثاء حيث كانت لميثاء مسلية وسكناً حقبة من الدهر، وميثاء هذه كما ذكر محقق كتاب الحيوان الأستاذ عبدالسلام هارون اسم امرأة لعلها زوجة الشاعر أو ابنته[71] يقول[72]:

قد قال سنورنا وأعهده	قد كان عضباً مفوهاً لسنا
لو أصبحت عندنا جنازتها	لحنطت واشترى لها كفنا
ثم جمعنا صحابتي وغدوا	فيهم كريب يبكي وقام لنا
كل عجوز حلو شمائلها	كانت لجرذان بيتنا شجنا
من كل حدباء ذات خشخشة	أو جرذ ذي شوارب أرنا
سقيا لسنورة فجعت بها	كانت لميثاء حقبة سكنا

وما نلحظه هو غلبة روح الهزل والفكاهة على هذا اللون من الرثاء؛ ذلك اللون الذي ازدهر فيما بعد في العصر العباسي، والذي عزى بعض الباحثين تنوعه وكثرة أصنافه لعدة بواعث منها[73]:

1 - إن التطور الحضاري الكبير في العصر العباسي شمل جوانب الحياة المختلفة، الفكرية والاجتماعية والحضارية وغيرها، ولا شك أن معاني الشعر وأغراضه شملها هذا التطور والتجديد، فوصلتنا قصائد رائعة في موضوعات مختلفة جديدة ما كانت لتخطر ببال

الشاعر العربي قبل هذا العصر، أو لم يولها كبير اهتمام، وهي تدل على تهذيب نفوسهم بسبب من دخول الحضارة وابتعادهم عن جفاء البادية وقسوتها...

2 - وكان الرمز واحداً من أسباب مراثي الحيوان في العصر العباسي، فالشاعر يتخذ الرمز وسيلة لتمرير رأيه ونشر فكرته خوفاً من ظلم الحاكم واتقاء لشره وظلمه وعقابه، كما قيل في مرثية «الهر» لأبي بكر بن العلاف، فقد ذكر ابن خلكان في كتابه - وفيات الأعيان - جـ 3 ص 233 إلى ص 237: «وقد قيل إنه رثى بها عبدالله بن المعتز وخشي من الإمام المقتدر أن يتظاهر بها لأنه هو الذي قتله فنسبها إلى الهر...». وقيل: إنه كنى بالهر عن المحسن بن أبي الحسن بن الفرات أيام محنتهم لأنه لم يجسر أن يذكره ويرثيه» وقيل... وقيل... وقد يراد بالرمز العبرة والعظة... فكانت مراثي الحيوانات عند الشاعر الكاتب الزاهد القاسم بن يوسف وسيلة للتذكير بالموت... والتزهيد في الدنيا...

3 - كما أن الرغبة في التفرد بموضوعات معينة والتخصص في معاني بعينها وحب الإغراب، دفع البعض من الشعراء إلى النظم في تلك الموضوعات...

4 - وتقف السخرية وراء الكثير من مراثي الحيوان، وخصوصاً مراثي التافه منها والمعروف بغبائه وتخلفه كمراثي الحمير.

سادساً: المديح

ما قاله الحكم بن عبدل في المديح يعد قليلاً، فكان لا يمدح إلا من أدى له صنيعاً أو أمده بنوال، وممدوحه الشهير هو بشر بن مروان لما كان يجزل له من عطاء، فنراه يمدحه بأبيات قوية الأسر متينة البناء ذاكراً أنه لو شاء - بشر - أن يجعل على بابه حراساً من أجناس مختلفة؛ سود وبيض، لفعل ولكنه ترك بابه مفتوحاً لذوي الحاجات،

فهو كريم معطاء وليس بينه وبين رعيته حجاب، وهو أهل لأن يحمد وأن يؤجر، وبشر أيضاً بعيد النظر، نافذ البصيرة، قوي شجاع قادر على مواجهة الأمور الصعبة، لذا لم يحجب نفسه خوفاً عليها بباب أو بستر يقول[74]:

لو شاء بشر كان من دون بابه   طماطم سود أو صقالبة حمر

ولكن بشراً سهل الباب للتي   يكون لبشر بعدها الحمد والأجر

بعيد مراد العين ما رد طرفه   حذار الغواشي باب دار ولا ستر

ويمدح ابن عبدل بشر بن مروان أيضاً في موضع آخر يقول[75]:

إذا ما قريش قريش البطا   ح عند تجمع آفاقها

تسامت قرومهم للندى   تباري الرياح بأوراقها

فمالك أنفع أموالها   وخلقك أكرم أخلاقها

فإذا ما تنافس سادة قريش في الندى فستجد أن بشراً أكثرهم كرماً وأحسنهم خلقاً.

ويمدح ابن عبدل عبدالملك بن بشر بن مروان وقد قدم في مواكبه تحيطه العظمة والهيبة يقول[76]:

بينا هم بالظهر قد جلسوا   يوماً بحيث ينزع الذبح

فإذا ابن بشر في مواكبه   تهوي به خطارة سرح

فكأنما نظروا إلى قمر   أو حيث علق قوسه قزح

فبينما القوم جلوس بالظهر[77] يقتلعون الجزر البري فإذا بعبدالملك بن بشر يقدم في مواكبه كالقمر أو كقوس قزح يمتطي ظهر ناقة أو فرس نشيطة سريعة سهلة السير.

ويمدح ابن عبدل أيضاً شخصاً يدعى عمران بن ورقاء يقول[78]:

إذا كنت جاراً خائفاً ومحولاً ولاقيت عمران بن ورقاء فانزل

هو الغيث والشهر الحرام وضامن لك الدهر إن أخني عليك بكلكل

يقدم الشاعر نصيحة لكل من كان خائفاً ومحتاجاً وهي أنه إذا لاقى عمران بن ورقاء فلينزل بساحته فسينعم في كنفه بالكرم الفياض والأمان الأكيد والحماية الدائمة من قسوة الدهر ومصائبه المهلكة.

سابعاً: الحكمة

للحكم بن عبدل قصيدة يفخر فيها بتحليه بجملة من مكارم الأخلاق أشرنا إليها آنفاً مطلعها[79]:

إني امرؤ لم أزل وذاك من الله أديباً أعلم الأدبا

يسوق لنا آخرها بعضاً من الحكم القيمة قائلاً:

إني رأيت الفتى الكريم إذا رغبته في صنيعة رغبا

والعبد لا يطلب العلاء ولا يعطيك شيئاً إلا إذا رهبا

مثل الحمار الموقع السوء لا يحسن مشياً إلا إذا ضربا

يقدم لنا الشاعر خلاصة تجاربه حيث يقول إن الفتى الكريم إذا رغبته في صنع المكارم يرغب عن حب وطواعية لأنه إنسان حر طيب الأصل؛ كريم العنصر، أما العبد المملوك فهو إنسان بليد وضيع لذا فالذي يدفعه للعمل لا طلب العلا؛ أو الطموح لتحقيق المكارم والوصول إلى مكانة اجتماعية رفيعة؛ وإنما الشيء الوحيد الذي يحركه هو الإرهاب والضرب مشبهاً إياه بالحمار الذي ترك حمل الأثقال علامات في ظهره والذي لا يحسن المشي إلا إذا أنزلنا به شديد العقاب وأليم

العذاب. وقد بدأ الشاعر أبياته بقوله: إني رأيت - وهو استفتاح جيد حيث دعمه بالتأكيد للوصول إلى الغاية التي استهدفها ألا وهي تقديم الحكم والإقناع بها، كما أن توظيف الشاعر لأسلوب الشرط في قوله: إني رأيت الفتى الكريم إذا رغبته في صنيعة رغباً - توظيف رائع فإذا ظرف لما يستقبل من الزمان يفيد التحقق من وقوع النتيجة؛ فهو متأكد كل التأكد من أن الفتى الكريم إذا رغبته في صنع المكارم يرغب دون أدنى شك؛ كما استخدم الشاعر أسلوب القصر في قوله: والعبد لا يطلب العلاء، ولا يعطيك شيئاً إلا إذا رهبا - وقوله: لا يحسن المشي إلا إذا ضربا - للتخصيص والتأكيد؛ ثم نراه يميل إلى الأساليب الخبرية لنفس الغرض؛ وإني لأرى أن هذه المعاني والأفكار قد استقرت عميقاً في نفس الشاعر حتى أنه لجأ إلى أكثر من وسيلة ليؤكدها كل التأكيد وكأنها حقائق ثابتة لا تقبل الشك. كما أن الشاعر قد وفق في تنكيره لفظة (شيئاً) للعموم والشمول فقد دلت على أن الرجاء في العبد مفقود فلا تنتظر منه أن يعطيك أي شيء لا الكثير ولا حتى القليل إذا إذا نلت منه تخويفاً وإيلاماً.

ويواصل الشاعر تقديمه الحكم البليغة قائلاً:

لم أجد عزة الخلائق إلا الد	ين لما اعتبرت والحسبا
قد يرزق الخافض المقيم وما	شد بعنس رحلاً ولا قتبا
ويحرم الرزق ذو المطية والرحـ	ل ومن لا يزال مغتربا

يذكر الشاعر أن أحسن الخلق وأعزهم من كان ذا دين وذا حسب، وأظن أن كلمة - الحسبا - مجلوبة للقافية فقد هبطت بمستوى الأداء الفني فليس بعد الدين شيء يمكن أن يرفع الإنسان قدراً ومكانة وعزة. ثم يقدم الشاعر حكمة بالغة هي شهد الختام إذ يذكر أن رزق الإنسان مقدر ومكتوب فمهما سعى لن يحصل إلا على ما كتبه الله له؛ فقد

يرزق الغني المقيم الذي لم يرحل ولم يغترب؛ ويحرم المسافر الذي لايزال راحلاً مغترباً سعياً وطلباً للرزق، إن المقابلة في البيتين الأخيرين مقابلة رائعة كما أن استخدام الشاعر - لايزال - استخدام جميل فالرزق مكتوب ومن حرم الرزق في الاغتراب سيظل هكذا حتى ولو ظل مغترباً العمر كله، فالمضارع أوحى إلينا باستمرارية ممتدة؛ فمهما طالت غربتك أيها المسافر لن تحصل على شيء طالما أن الله قد كتب عليك هذا؛ وما يراه الشاعر يتفق تماماً مع الحقيقة الإيمانية التي أقرها الله تبارك وتعالى في كتابه الكريم ﴿**وفي السماء رزقكم وما توعدون**﴾[80].

وتنبغي الإشارة إلى أن قول الشاعر - قد يرزق... - احتراز رائع فقد تفيد الاحتمال حتى لا تكون المسألة مدعاة للكسل والتواكل.

الخصائص الفنية لشعر الحكم بن عبدل

1 - منهج القصيدة:

شعر الحكم بن عبدل نتف ومقطوعات في معظمه إلا قصائد قليلة نادرة طالت بحكم الموضوع والمناسبة التي قيلت فيها، كقصيدته التي قالها في هجاء محمد بن حسان ومطلعها[81]:

رأيت محمداً شرهاً ظلوماً ... وكنت أراه ذا ورع وقصد

والتي بلغت واحداً وخمسين بيتاً وهي تعد أطول قصيدة في ديوانه المجموع.

ونلحظ أن شعره يخلو تماماً من المقدمات التقليدية الموروثة، كالوقوف على الأطلال، ووصف الرحلة والصحراء؛ فهو يدخل في

الموضوع مباشرة وكل نص من نصوصه قيل في مناسبة بعينها، وتتمثل فيه الوحدة الموضوعية بصورة واضحة جلية، وهذا الشيء ليس خاصاً بمقطوعاته فقط، لأنه من الطبيعي أن تقتصر المقطوعات على غرض واحد نظراً لقصرها، ولكنه شمل جميع أشعاره بما فيها من قصائد طويلة كقصيدته التي قالها في محمد بن حسان والتي اقتصرت على الهجاء فقط. أما عن سر غلبة النتف والمقطوعات على أشعاره فيبدو لي أن الحكم لم يكن متفرغاً تماماً للشعر، وإنما كان جل همه توفير بلغ العيش التي يسد بها رمقه.

2 - الأسلوب:

يميل ابن عبدل إلى التخييل الذي يستمده من بيئته المحيطة به وخصوصاً من عالم الحيوان؛ وهو يفتن أحياناً في ذلك افتناناً يدل على قوة ملكة وقدرة على الابتكار، ولننظر إلى ذلك النموذج الذي مرت به مناسبته التي قيل فيها حين خرج ليلة مع صديق له أعمى يقال له أبو علية من منزلهما إلى منزل بعض إخوانهما، والحكم يحمل وأبو علية يقاد، فلقيهما صاحب العسس بالكوفة، فأخذهما فحبسهما، فلما استقرا في الحبس، نظر ابن عبدل إلى عصا أبي علية موضوعة إلى جانب عصاه، فضحك وأنشأ يقول[82]:

حبسي وحبس أبي عليـ ـة من أعاجيب الزمان

أعمى يقاد ومقعد لا الرجل منه ولا اليدان

هذا بلا بصر هنا ك وبي يخب الحاملان

يا من رأى ضب الفلا ة قرين حوت في مكان

طرفي وطرف أبي عليـ ـة دهرنا متوافقان

من يفتخر بجواده فجيادنا عكازتان

طرفان لا علفاهما يشرى ولا يتصاولان

رأى الحكم أن صديقه أعمى فترا ءت له صورة ضب الفلاة الذي لا يبصر، ورأى نفسه مقعداً فترا ءت له صورة الحوت الذي يزحف، ثم عقد تلك المفارقة المضحكة فالضب يعيش في الصحاري والحوت يعسش في البحار كيف إذن يجتمعان في مكان واحد؟!، ثم ينظر ابن عبدل إلى عصا أبي علية موضوعة إلى جانب عصاه فتترا ءى له صورة الخيل، فهاتان العصاتان بالنسبة إليهما جوادان، ثم يعقد مقارنة لطيفة بينهما وبين الخيول؛ حيث إنهما لا تكلفانهما علفاً يشترى كما أنهما لا تتصاولان؛ لذا فهما أفضل بالنسبة إليهما من الخيول الحقيقية التي يمتطيها الفرسان الأصحاء.

ولننظر أيضاً لهذا النموذج من التخييل الذي يستمده شاعرنا من عالم الحيوان حيث يشتق منه مادته التصويرية في معظم الأحيان بكل مهارة واقتدار يقول[83]:

وأحلب الثرة الصفي ولا أجهد أخلاف غيرها حلبا

فابن عبدل أراد أن يفخر بكونه لا يطلب إلا الرزق الوفير من منابعه الغزيرة لاجئاً للكرام مبتعداً عن اللئام؛ فعبر عن ذلك بتلك الصورة حيث مثل نفسه بأنه لا يحلب إلا النوق ذات الأحاليل الواسعة وذات اللبن الغزير، أما غيرها فيعرض عنها ولا يعيرها التفاتاً. وهكذا نرى أن الحيوان الذي ينطلق حوله في أنحاء الطبيعة كثيراً ما يتخلل أشعاره فينطلق بداخلها انطلاقاً معبراً.

أما إذا تتبعنا التشكيل البياني لدى الحكم بن عبدل فسنراه يكثر من الصور الجزئية البسيطة غير المعقدة، لتصل إلى ذهن السامع بسهولة ويسر وخاصة في معرض الهجاء ليضمن انتشاره بين العامة والخاصة إمعاناً في التشهير بالمهجو وإيلامه. وتتوزع صوره بين التشبيه والاستعارة والكناية، فها هو ذا يستخدم التشبيه وهو أبسط

أنواع الصور حين يشبه رائحة فم المهجو برائحة كلب مات قريباً يقول[84]:

نجوت محمداً فوجدت ريحاً كريح الكلب مات قريب عهد

ويشبه رائحة فم المهجو أيضاً برائحة الجعر وهو نجو السباع فوق جلد عطن، واختار نجو السباع لشدة سوء رائحته لأن السباع تتغذى على اللحوم، وجعل هذا النجو فوق جلد عطن ليجعل تلك الصورة الشمية أكثر بشاعة وتنفيراً يقول[85]:

نجوت محمداً ودخان فيه كريح الجعر فوق عطين جلد

ومن نماذج التشبيه أيضاً ذلك النموذج الذي يشبه فيه صوت بطن المهجو بدوي الرعد؛ وهي صورة صوتية سمعية فيها مبالغة تثير الضحك يقول[86]:

ويلك ما لبطنك مذ قعدنا كأن دويه إرزام رعد

ويستخدم ابن عبدل أحياناً تشبيهات نادرة فيها طرافة منها قوله[87]:

أضحى عراجة قد تعوج دينه بعد المشيب تعوج المسمار

فتعوج دين المهجو رغم كبر سنه كتعوج المسمار في العمل فإن أكره على النفاذ انكسر كما يقول المرزوقي شارح ديوان الحماسة، وإن طلب نزعه لاستبداله بآخر أقوى منه تعسر، فكذلك عراجة في اعوجاج دينه والتوائه، لا صرفه وردعه ممكن؛ ولا احتماله مسوغ[88]، وبهذا يؤكد الشاعر استحالة إصلاح حال المهجو. وقول الشاعر - بعد المشيب - وهو أكبر رادع للمرء عن المعاصي يوحي بأن هذا الشخص غاية في سوء الخلق والاستهتار فلا عاصم يعصمه ولا رادع يردعه.

ومن التشبيهات النادرة أيضاً قوله[89]:

بينا هم بالظهر قد جلسوا يوماً بحيث ينزع الذبح
فإذا ابن بشر في مواكبه تهوي به خطارة سرح
فكأنما نظروا إلى قمر أو حيث علق قوسه قزح

فتشبيه الممدوح بالقمر في الإشراق والبهاء وعلو المكانة صورة مألوفة تكررت كثيراً لدى الشعراء، أما تشبيهه بقوس قزح إبهاراً وسمواً فهي صورة مبتكرة غير شائعة في شعرنا القديم، وقد استطاع الشاعر بهذه الكلمات المصورة - قادم في مواكبه كأنما نظروا إلى قمر أو حيث علق قوسه قزح - أن يرسم لنا صورة حية لمواكبة الخليفة المبهرة؛ فهو لم يقدم كالقمر أو كقوس قزح في موكب واحد بل في مواكب مما يدل على الكثرة العددية من الحاشية والمحبين، وهذا يوحي بمدى ما يتمتع به من سمو في المكانة وعظمة وهيبة تعانقه من كل جانب.

ومن التشبيهات النادرة أيضاً قوله يمدح شخصاً يدعى عمران بن ورقاء[90]:

هو الغيث والشهر الحرام وضامن لك الدهر إن أخنى عليك بكلكل

إن تشبيه الممدوح بالغيث في الكرم تشبيه مألوف، أما تشبيهه بالشهر الحرام في منح الأمن والأمان فتشبيه فيه طرافة وجدة وجمال.

أما عن الاستعارة فسنعرض منها ذلك النموذج الذي أتى به في معرض هجاء محمد بن حسان حين طلب منه أن يضع عن خراج رجل معوز ثلاثين درهماً فرفض، لقد ألح الشاعر على المهجو أيما إلحاح، وحاول معه بشتى الطرق من مديح وثناء ونصح وإرشاد، ولكن المهجو لم يستجب لتلك المحاولات المضنية ولم يحرك ساكناً، وكأن الشاعر

يكلم صخرة صماء في رأس مكان مرتفع غليظ، وجمال الاستعارة وإيحاؤها لم يأت من كونها مجرد استعارة منفصلة عن السياق؛ فالسياق الذي وردت فيه هو الذي حباها بهذا الجمال، فمن المعروف أن للسياق دوراً مهماً وإن كنا نقسم الصورة إلى تشبيه واستعارة و... فهو تقسيم تصنيفي فقط لا يبيح لنا إغفال دور السياق الهام الذي أشار إليه عبدالقاهر الجرجاني في كتابه دلائل الإعجاز(91) ولا يبيح لنا دراسة الصور بمعزل عنه فتفتيت العمل الأدبي كأشلاء متناثرة يحطم جماليات النص وإن كنا أحياناً ننظر إلى إيحاء تشبيه أو استعارة أو كناية... إلخ أي نفحص الجزئيات ولكن هذا لا يعني ألا ننظر نظرة كلية توحد كيان العمل الفني في أذهاننا؛ فالحكم قد مهد لهذه الاستعارة تمهيداً غير مقصود فقد بدأ أبياته بقصة واقعية؛ لقد سافر إلى المهجو أي قطع رحلة وبالتالي تكبد عناء ومشقة، وقد ركب للمهجو ليس لمصلحة شخصية تخصه وإنما لأن فقيراً أتاه يطلب منه الوساطة حتى يسقط المهجو ثلاثين درهماً من خراجه وهو مبلغ تافه، ثم إن الشاعر قد قدم الثناء والمديح كما قدم النصح والإرشاد، ورغم كل هذا لم يستجب المهجو ولم يحرك ساكناً وهو القادر على إسقاط هذا الخراج بحكم منصبه وكأن الشاعر يخاطب صخرة صماء في رأس مكان مرتفع غليظ ووصف المكان الذي توجد فيه هذه الصخرة بتلك الأوصاف يدل على مدى إعراض المهجو وابتعاده عن الشاعر عندما سأله تلك المسألة البسيطة، ولو افترضنا وهذا مستحيل أن الصخرة قد تسمع النداء فهناك حاجز آخر وضعه الشاعر وهو البعد المسافي الذي يحول دون ذلك، وإذا أدركنا كل هذه الأشياء فسندرك مدى ما يتمتع به ذلك المهجو من بخل ونذالة يقول(92):

ركبت إليه في رجل أتاني   كريم يطلب المعروف عندي

فقلت له ولم أعجل عليه   وذلك بعد تقريظي وحمدي

فقلت له وبعض القول نصح ومنه ما أسر له وأبدي
توق دراهم البكري إني أخاف عليه عاقبة التعدي
فأعرض مكمحاً عني كأني أكلم صخرة في رأس صمد

ولكن ليت الشاعر بدلاً من يقول: «كأني» قال: «فإني» حتى يجعل التطابق تماماً بين المهجو والصخرة، أما قوله: «ولم أعجل عليه» فيؤكد كما ذكرنا أن الشاعر قد أعطاه الفرصة وقد مهد لمسألته التمهيد المناسب الذي كان من الطبيعي أن يلقى صداه لدى الكرماء.

وهناك نموذج آخر جدير بالعرض وهو أيضاً في معرض هجاء محمد بن حسان حيث يقول(93):

فإن أهديت لي من فيك حتفي فإني كالذي أهديت أهدي
لكم شرداً يسرن مغنيات تكون فنونها من كل فند
أما تخزي خزين لها إذا ما رواها الناس من شيب ومرد

جعل الشاعر رائحة فم المهجو موتاً قد أهداه إليه، ومما يثير السخرية أنه جعل الموت يُهدَى، والشاعر سيبادله إهداء بإهداء وبنفس الطريقة سيهديه الموت من فيه أيضاً، فقصائده في هجائه هي الحتف، ثم يأتي باستعارة أخرى فتلك القصائد المميتة القاتلة سيرسلها كالإبل الشاردة التي تنتشر وتهيم على وجهها في مختلف الأماكن حيث تتغنى تلك القصائد بمخازي ذلك المهجو، وسيكون له عليه أسوأ الأثر لأنها متعددة الفنون مختلفة الألوان، وإذا كان المهجو لا يخزى لأنه إنسان لا يستحيي، إلا أن هذه القصائد ستخزيه لبشاعتها وانتشارها بين الناس، فسيرويها الجميع بلا استثناء سواء الشيوخ أم الشباب.

ومن ألوان البيان أيضاً لدى الحكم بن عبدل نجد الكناية، فقد أراد أن يعبر عن شره المهجو ونهمه فوصفه بأنه نعم جار الخنزيرة المرضع

الجوعى، وهذا كناية عن أنه يأكل كثيراً؛ فهو شره بشع لذلك فإن نجوه ومخلفاته ضخمة كتل هائل، ومعروف أن الخنزير يتغذى على تلك القاذورات لذلك فالمهجو نعم الجار لتلك الخنزيرة التي جعلها شديدة الجوع لأنها مرضع وبالتالي فهي تحتاج إلى المزيد من الطعام الذي تنعم به في جوار ذلك الرجل الشره يقول[94]:

نعم جار الخنزيرة المرضع الغر ثى إذا ما غدا أبو كلثوم
ثاوياً قد أصاب عند صديق من ثريد ملبق مأدوم

وكما رأينا فالصور لديه بسيطة ليس فيها تعقيد ولا تكلف وإنما تأتي عفو الخاطر فتبلغ قصد المراد.

وينثر الحكم بن عبدل في شعره ألواناً من المحسنات اللفظية تدلنا على شيء من الصنعة البديعية المتأنقة، ولننظر إلى تلك القصيدة التي يفخر فيها قائلاً[95]:

وإني لأستغني فما أبطر الغنى وأعرض ميسوري لمن يبتغي فرضي
وأعسر أحياناً فتشتد عسرتي فأدرك ميسور الغنى ومعي عرضي
وما نالني حتى تجلت فأسفرت أخو ثقة فيها بقرض ولا فرض
ولكنه سيب الإله وحرفتي وشدي حيازم المطية بالغرض
لأكرم نفسي أن أرى متخشعاً لذي منة يعطي القليل على نحض
أكف الأذى عن أسرتي وأذوده على أنني أجزي المقارض بالقرض
وأبذل معروفي وتصفو خليقتي إذا كدرت أخلاق كل فتى محض
وأقضي على نفسي إذا الحق نابني وفي الناس من يقضى عليه ولا يقضي
وأمضي همومي بالزماع لوجهها إذا ما الهموم لم يكد بعضها يمضي
وأستنقذ المولى من الأمر بعدما يزل كما زل البعير عن الدحض

وأمنحه مالي وودي ونصرتي وإن كان محني الضلوع على بغضي
ولست بذي وجهين فيمن عرفته ولا البخل فاعلم من سمائي ولا أرضي

من الواضح أن الشاعر يميل إلى الاشتقاق فيكرر بعض الكلمات كقوله: (استغنى، الغنى) (أعسر، عسرتي) (وصية، أوصى) (أمضيت، أمضى) (المقارض، القرض) (أقضي، يقضى، يقضي) (همومي، الهموم)، (يزل، زل) كما يستخدم المقابلة (وأعسر أحياناً فتشتد عسرتي وأدرك ميسور الغنى) (تصفو خليقتي، إذا كدرت أخلاق كل فتى) وكذلك الطباق كقوله: (ودي، بغضي) (سمائي، أرضي) ويكثر الشاعر من رد العجز على الصدر كقوله: (قد أمضيت هذا في وصية عبدل... ومثل الذي أوصى به والدي أمضي) (وأقضي على نفسي إذا الحق نابني... وفي الناس من يقضى عليه ولا يقضي) (وأمضي همومي بالزماع لوجهها... إذا ما الهموم لم يكد بعضها يمضي) ومثل هذه المحسنات تؤكد تلك المفاخر التي تغنى بها حيث إنها تلفت الانتباه وتعلي النغمة الموسيقية، ولا شك أن هذه الوفرة الموسيقية وتلك المؤثرات الصوتية تلتقطها الآذان فتستمتع بها وتحتضنها، وحين تتردد تلك النغمات المتكررة في الأذهان تتردد بالتالي معها المعاني وهذا أدعى لرسوخها في وجدان السامع.

ويكرر ابن عبدل أحياناً حروفاً بعينها جاعلاً ألفاظه تتآلف مع معانيه تآلفاً بارعاً محكماً كقوله معاتباً بشر بن مروان[96]:

كنت أثني عليك خيراً فلما أضمر القلب من نوالك ياسا
كنت ذا منصب قنيت حيائي لم أقل غير أن هجرتك باسا
لم أطق ما أردت بي يا ابن مروا ن ستلقى إذا أردت أناسا
يقبلون الخسيس منك ويثنو ن ثناءً مدخمساً دخماسا

إن تكرار أصوات معينة أسهمت في خدمة المعنى الذي يريد أن يوصله ابن عبدل للأمير فقد أكثر بطريقة عفوية من استخدام حروف السين والثاء والخاء وهي صوامت احتكاكية مهموسة[97] وهذا يشعرنا بأن مدح هؤلاء المادحين المنافقين كله همس أو وسوسة يهمسون بها في أذن بشر بن مروان حتى يستطيعوا التأثير عليه ونيل عطائه وحتى لا يسمعهم أحد فيكشف خداعهم للأمير، كما أن أقوالهم متواضعة غثة لا يجرؤون على رفع أصواتهم بها فيتعرضون لنقد الفصحاء ممن يفهمون كيف يكون النظم؟ وكيف يكون البيان؟.

أما إذا تحدثنا عن بحور قصائده فسنجد أنها متنوعة ويأتي الطويل في المقدمة يليه الكامل، ثم البسيط، والوافر، والمنسوخ، والخفيف، ثم الرجز والمتقارب كما نجد مجزوء الكامل ومجزوء الوافر. ولعل ما يستوقف القارئ لشعر الحكم بن عبدل أن بحور قصائده تتناسب مع الغرض الذي تقال فيه القصيدة، فنراه حين يقصد الجد يأتي شعره على البحور الطويلة فقصيدته في رثاء بشر بن مروان ومطلعها[98]:

أصبحت جم بلابل الصدر متعجباً لتصرف الدهر

نجدها من الكامل، ومقطوعته في رثاء أبناء عمومته ومطلعها[99]:

أبعد بني زر وبعد ابن جندل وعمرو أرجى لذة العيش في خفض

تأتي من الطويل وكذلك قصيدته التي يفخر فيها بذاته ومطلعها[100]:

وإني لأستغني فما أبطر الغنى وأعرض ميسوري لمن يبتغي فرضي

جاءت من الطويل أيضاً. أما حين يقصد الهزل فيأتي شعره على البحور الخفيفة؛ فقصيدته في رثاء السنور ومطلعها[101]:

قد قال سنورنا وأعهده قد كان عضباً مفوهاً لسنا

نجدها من المنسرح، وكذلك قصيدته الساخرة التي يشكو فيها سوء حاله، وفرار الفئران والحشرات من بيته لخلوه من الطعام، وإعلانها الحرب الضروس عليه ومطلعها[102]:

يا أبا طلحة الجواد أغثني بسجال من سيبك المقسوم

تأتي من الخفيف، وكذلك قصيدته الشهيرة التي يهجو فيها محمد بن حسان ويسخر منه ومطلعها[103]:

رأيت محمداً شرهاً ظلوماً وكنت أراه ذا ورع وقصد

جاءت من بحر الوافر، ولا شك أن استخدامه للألوان الخفيفة في معرض الهجاء الساخر يضمن له سيرورة هذا الشعر وذيوعه بين الناس، ولا شك أيضاً أن وجود هذه الأوزان الخفيفة وكذلك المجزوءة يتناسب مع ما لديه من خفة ظل وميل إلى الدعابة والفكاهة.

3 - عيوب وهنات:

الحكم بن عبدل شأنه شأن أي شاعر آخر يوجد في شعره بعض العيوب والهنات؛ فرغم أن لغته في مجملها فصيحة جزلة تميل إلى السهولة وعدم الإغراب إلا أننا نجد أن الغموض يكتنف بعض أبياته؛ كما تصادفنا ألفاظ لا نعثر لها على معان بالمعاجم فإذا بتلك الإشراقة الواضحة التي تطل علينا من خلال شعره تنطفئ متحولة إلى ظلمة معتمة؛ ومن هذه النماذج قوله[104]:

قلت: إن البراء قد قام في النا س بإذن وأنت فينا ذميم

فلقد عمي علينا معنى هذا البيت.

وكذلك قوله[105]:

رب حلا فقد ذكرت أصيصي   ولحافي حتى يغور النجوم

أما قوله[106]:

وإذا في الغباء سم بريص   قائم فوق بيتنا بقدوم

فسم بريص لم نجده بهذا اللفظ ونظنه عامياً؛ ولعل المقصود - سام أبرص - وهو في المعاجم من كبار الوزغ.

وكذلك قوله[107]:

وقطعة جلة لا تمر فيها   ودنا عومة متقابلان

فالعومة لم أعثر على معناها فيما تحت يدي من معاجم والذي في القاموس المحيط للفيروزآبادي: العومة بضم العين: دويبة وجمعها عوم بضم ففتح[108]: وهي لا تتفق والمعنى المراد في البيت[109].

وكذلك قوله[110]:

إذ أنت تعمل كل يوم عفصة   فتجيد ما عملت يداك وتحسن

فالعفصة - لم أجد معناها فيما تحت يدي من معاجم، والذي ورد - العفص - الذي يتخذ منه الحبر مولد وليس من كلام أهل البادية، ويقال طعام - عفص - وفيه - عفوصة - أي تقبض.

وكذلك قوله[111]:

فحبوتني فيما أرى بوليدة   مغنوجة حسن على قيامها

فلفظة - مغنوجة - لم أعثر عليها في معاجم اللغة والذي فيها مغناج، وغنجة وهي الحسنة الدل.

وتفسير ما أشرت إليه آنفاً قد يرجع إلى أن الشاعر كان يستخدم مصطلحات شعبية شاعت بين الناس في عصره وصارت مدلولاتها بالنسبة إليهم واضحة مفهومة؛ ثم ضاعت معاني هذه المصطلحات بمرور الزمن؛ أو قد يرجع إلى وجود أخطاء في رواية مثل هذه الأبيات التي اشتملت على ألفاظ لم نجد معانيها وإن كانت قليلاً ما تصادفنا، فشعره في معظمه واضح المعنى، سهل المأخذ وقد يتعمد هذا تعمداً لضمان سيرورته بين الناس.

وهناك عيوب تتعلق بالقوافي منها الإقواء؛ وهو اختلاف حركة الروي بالرفع والكسر في القصيدة الواحدة[112] كقول الحكم[113]:

ففي حالتينا عبرة وتفكر	وأعجب شيء حبس أعمى ومقعدِ
كلانا إذا العكاز فارق كفه	ينخ صريعاً أو على الوجه يسجدُ

وقوله[114]:

وفيهم قلبك المتبول بالحسناء مختبلُ
مخففة بحمل حمائل الديباج والحللِ

ومن عيوب القوافي التي وقع فيها ابن عبدل أيضاً الإيطاء، وهو إعادة ذكر كلمة الروي بلفظها ومعناها بالقصيدة الواحدة في بيتين متجاورين أو متقاربين في الموضع[115] كقوله[116]:

فقلت له ولم أعجل عليه	وذلك بعد تقريظي وحمدي
فقلت له وبعض القول نصح	ومنه ما أسر له وأبدي
توق دراهم البكري إني	أخاف عليك عاقبة التعدي
فأعرض مكمحاً عني كأني	أكلم صخرة في رأس صمد
أقرب كل آصرة ليدنو	فما يزداد مني غير بعد
فأقسم غير مستثن يميناً	أبا بخر لتتخمن ردي

فما صادفت في قحطان مثلي   ولا صادفت مثلك في معد
أقل براعة وأشد بخلاً   وألأم عند مسألة وحمد
فلو كنت المهذب من تميم   لخفت ملامتي ورجوت حمدي

ومن عيوب القوافي التي وقع فيها ابن عبدل أيضاً التضمين وهو تعلق قافية البيت فيما بعده بحيث لا يستقل كل واحد من البيتين في المعنى(117) كقوله(118):

لم أطلق ما أردت بي يا ابن مروا   ن ستلقى إذا أردت أناسا
يقبلون الخسيس منك ويثنو   ن ثناء مدخمساً دخماسا

وكقوله(119):

ياليت شعري وليت ربما نفعت   هل أبصرن بني العوام قد شملوا
بالذل والأسر والتشريد إنهم   على البرية حتف حيثما نزلوا

الهوامش

1) الأصفهاني - الأغاني - إشراف وتحقيق إبراهيم الإبياري - جـ 2 - ص 282 - ط دار الشعب - القاهرة - 1969م.

2) المصدر نفسه - جـ 2 - ص 822م.

3) ياقوت الحموي - معجم الأدباء - جـ 10 - ص 228 - ط دار المستشرق - بيروت.

4) الأصفهاني - الأغاني - جـ 2 - ص 837، 838.

5) ياقوت الحموي - معجم الأدباء - جـ 10 - ص 234، 235.

6) ياقوت الحموي - معجم الأدباء - جـ 10 - ص 234، 235.

7) الأصفهاني - الأغاني - جـ 2 - ص 822، 829.

8) الأصفهاني - الأغاني - جـ 2 - ص 822، 823.

9) المصدر نفسه - جـ 2 - ص 841.

10) المصدر نفسه - جـ 2 - ص 843.

11) الأصفهاني - الأغاني - جـ 2 - ص 839.

12) الزركلي - الأعلام - جـ 2 - ص 296 - ط القاهرة - 1969م.

13) د. شوقي ضيف - العصر الإسلامي - ص 239 - ط 9 - دار المعارف - القاهرة - 1981م.

14) شعر الحكم بن عبدل الأسدي - صنعة محمد نايف الدليمي - مجلة المورد - العدد الرابع - المجلد الخامس - ص 101 - 1976م.

15) المصدر نفسه - ص 101.

16) أبو الفداء، الحافظ بن كثير الدمشقي - البداية والنهاية - تحقيق د. أحمد أبو ملحم وآخرين - مجلد 5 - جـ 9 - ص 243 - ط 1 دار الريان للتراث - القاهرة - 1988م.

17) ابن كثير - البداية والنهاية - مجلد 5 - جـ 9 - ص 196.

18) د. شوقي ضيف - العصر الإسلامي - ص 239.

19) انظر مقدمة شعر الحكم بن عبدل الأسدي - ص 102.

20) انظر هلال ناجي - بحوث في النقد التراثي - ص 216 وما بعدها - ط دار الغرب الإسلامي.

21) د. محمد حسين - الهجاء والهجاؤون في الجاهلية - ص 32 - ط دار النهضة العربية للطباعة والنشر - بيروت - 1970م.

22) الأصفهاني - الأغاني - جـ 2 - ص 830، 832.

23) الأصفهاني - الأغاني - جـ 2 - ص 842.

24) شعر الحكم بن عبدل - ص 115.

25) المصدر نفسه - ص 110.

26) شعر الحكم بن عبدل - ص 105.

27) المصدر نفسه - ص 104.

28) المصدر نفسه - ص 108.

29) المصدر نفسه - ص 115، 116.

30) شعر الحكم بن عبدل - ص 105.

31) المصدر نفسه - ص 115.

32) الجاحظ - الحيوان - جـ 3 - ص 381 - ط الحلبي - 1965م.

33) انظر المصدر نفسه - جـ 2 - ص 154.

34) شعر الحكم بن عبدل - ص 105، 106، 107، وانظر الجاحظ - الحيوان - جـ 1 - ص 250 وما بعدها؛ وهناك اختلاف في ترتيب الأبيات وآثرت الاعتماد على الترتيب الذي ورد في كتاب الحيوان.

35) الأصفهاني - الأغاني - جـ 2 - ص 826.

36) شعر الحكم بن عبدل - ص 113.

37) انظر الأصفهاني - الأغاني - جـ 2 - ص 827.

38) شعر الحكم بن عبدل - ص 105.

39) شعر الحكم بن عبدل - ص 115.

40) الجاحظ - الحيوان - جـ 1 - ص 248، 249.

41) شعر الحكم بن عبدل - ص 115.

42) شعر الحكم بن عبدل - ص 106، 107.

43) شعر الحكم بن عبدل - ص 116، 117.

44) شعر الحكم بن عبدل - ص 107.

45) الأصفهاني - الأغاني - جـ 2 - ص 832، 833.

46) المصدر نفسه - جـ 2 - ص 842.

47) ابن رشيق - العمدة - تحقيق محيي الدين عبدالحميد - جـ 2 - ص 128 - ط القاهرة - 1934م.

48) الأصفهاني - الأغاني - جـ 2 - ص 843.

49) شعر الحكم بن عبدل - ص 114، 115.

50) انظر الجاحظ - كتاب الحيوان - جـ 3 - ص 380.

51) انظر ترجمة أبي الشمقمق في المصادر التالية:

- الكتبي - فوات الوفيات - تحقيق إحسان عباس - جـ 4 - ص 129 - ط دار الثقافة - بيروت - 1974.

- الخطيب البغدادي - تاريخ بغداد - جـ 13 - ص 24 - ط دار الكتاب العربي - بيروت - لبنان.

- المبرد - الكامل في اللغة والأدب - جـ 2 - ص 24 - ط مكتبة المعارف - بيروت.

- ابن خلكان - وفيات الأعيان - تحقيق إحسان عباس - جـ 6 - ص 335 - ط دار صادر - بيروت.

52) ديوان أبي الشمقمق - جمعه وحققه وشرحه واضح محمد الصمد - ص 84، 85 - ط دار الكتب العلمية - بيروت - لبنان - 1995م.

53) د. شوقي ضيف - العصر الإسلامي - ص 238.

54) الأصفهاني - الأغاني - جـ 2 - ص 823. وانظر شعر الحكم بن عبدل - ص 823.

55) الأصفهاني - الأغاني - جـ 2 - ص 824.

56) د. نعمان طه - جـ 1 - السخرية في الأدب العربي - ص 58 - ط 1 دار التوفيقية للطباعة - بالقاهرة - 1978م.

57) شعر الحكم بن عبدل - ص 104.

58) ابن عساكر - تهذيب تاريخ دمشق - هذبه ونقحه الشيخ عبدالقادر بدران - جـ 4 - ص 40 - ط دار المسيرة - بيروت - 1979م.

59) د. شوقي ضيف - العصر الإسلامي - ص 238.

60) الأصفهاني - الأغاني - جـ 2 - ص 832.

61) شعر الحكم بن عبدل - ص 110.

62) ياقوت الحموي - معجم الأدباء - جـ 10 - ص 236.

63) شعر الحكم بن عبدل - ص 109، ص 110.

64) انظر أبا علي القالي - الأمالي - جـ 2 - ص 260، 261 - ط دار الكتاب العربي - بيروت - لبنان.

65) شعر الحكم بن عبدل - ص 109.، 110.

66) شعر الحكم بن عبدل - ص 118، 119.

67) شعر الحكم بن عبدل - ص 103.

68) شعر الحكم بن عبدل - ص 109.

69) شعر الحكم بن عبدل - ص 108.

70) د. شوقي ضيف - العصر العباسي الثاني - ص 218 - ط 7 - دار المعارف - 1990م.

71) الجاحظ - الحيوان - جـ 5 - ص 300.

72) شعر الحكم بن عبدل - ص 116.

73) انظر:

- عبدالله عبدالرحيم السوداني - رثاء غير الإنسان في الشعر العباسي - ص 175-179 - ط المجمع الثقافي - أبو ظبي - 1999م.

- موسى ربابعة - نماذج من رثاء الحيوان في الشعر العباسي - المجلد السابع - ص 111-153 - مجلة أبحاث اليرموك - سلسلة الآداب واللغويات - 1989م.

74) شعر الحكم بن عبدل - ص 107.

75) المصدر نفسه - ص 110.

76) المصدر نفسه - ص 103.

77) هو ما علا من الأرض أو هو اسم موضع كانت به وقعة بين عمرو بن تميم وبني حنيفة - انظر: ياقوت الحموي - معجم البلدان - المجلد الرابع - ص 63 - ط دار صادر - بيروت - 1957م.

78) شعر الحكم بن عبدل - ص 111.

79) شعر الحكم بن عبدل - ص 118-119.

80) الذاريات - آية 22.

81) شعر الحكم بن عبدل - ص 104 إلى 107.

82) شعر الحكم بن عبدل - ص 117.

83) شعر الحكم بن عبدل - ص 118.

84) المصدر نفسه - ص 105.

85) شعر الحكم بن عبدل - ص 105.

86) المصدر نفسه - ص 107.

87) المصدر نفسه - ص 108.

88) انظر المرزوقي - شرح ديوان الحماسة - نشره أحمد أمين وعبدالسلام هارون - القسم الرابع - ص 1546 - ط لجنة التأليف والترجمة والنشر - القاهرة - 1953م.

89) شعر الحكم بن عبدل - ص 103.

90) المصدر نفسه - ص 111.

91) عبدالقاهر الجرجاني - دلائل الإعجاز - ص 79-81 - ط القاهرة - 1331هـ.

92) شعر الحكم بن عبدل - ص 105.

93) المصدر نفسه - ص 106.

94) شعر الحكم بن عبدل - ص 113.

95) شعر الحكم بن عبدل - ص 109، 110.

96) شعر الحكم بن عبدل - ص 108، 109.

97) د. محمود السعران - علم اللغة - ص 189 - ط دار المعارف بمصر - 1962م.

98) شعر الحكم بن عبدل - ص 108.

99) المصدر نفسه - ص 109.

100) شعر الحكم بن عبدل - ص 109.، 110.

101) المصدر نفسه - ص 116.

102) المصدر نفسه - ص 114، 115.

103) المصدر نفسه - ص 104، 107.

104) شعر الحكم بن عبدل - ص 114.

105) المصدر نفسه - ص 114.

106) المصدر نفسه - ص 114.

107) المصدر نفسه - ص 117.

108) الفيروزآبادي - القاموس المحيط - جـ 4 - ص 155 - ط الحسينية المصرية - 1344هـ.

109) انظر هامش: شعر الحكم بن عبدل - ص 117.

110) المصدر نفسه - ص 116.

111) المصدر نفسه - ص 112.

112) الأخفش - القوافي - ص 43 - ط. وزارة الثقافة - دمشق - 1970م.

113) شعر الحكم بن عبدل - ص 104.

114) المصدر نفسه - ص 111.

115) ابن رشيق - العمدة - جـ 1 - ص 170.

116) شعر الحكم بن عبدل - ص 105.

117) د. إميل بديع يعقوب - المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر - ص 371 - ط دار الكتب العلمية - بيروت - 1991م.

118) شعر الحكم بن عبدل - ص 109.

119) المصدر نفسه - ص 111.

المصادر والمراجع

أولاً: الكتب:

1) ابن خلكان - وفيات الأعيان - تحقيق د. إحسان عباس - ط دار صادر - بيروت.

2) ابن رشيق - العمدة - تحقيق محيي الدين عبدالحميد - ط القاهرة - 1934م.

3) ابن عساكر - تهذيب تاريخ دمشق - هذبه ونقحه الشيخ عبدالقادر بدران - ط دار المسيرة - بيروت - 1979م.

4) أبو الشمقمق - ديوان أبي الشمقمق - جمعه وحققه وشرحه واضح محمد الصمد - ط دار الكتب العلمية - بيروت - 1995م.

5) أبو علي القالي - الأمالي - ط دار الكتاب العربي - بيروت.

6) أبو الفداء الحافظ ابن كثير الدمشقي - البداية والنهاية - تحقيق د. أحمد أبو ملحم وآخرين - ط دار الريان للتراث - القاهرة - 1988م.

7) الأخفش - القوافي - ط وزارة الثقافة - دمشق - 1970م.

8) الأصفهاني - الأغاني - إشراف وتحقيق إبراهيم الإبياري - ط دار الشعب - القاهرة - 1969م.

9) د. إميل بديع يعقوب - المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر - ط 1 - دار الكتب العلمية - بيروت 1991م.

10) التبريزي - شرح ديوان الحماسة - ط عالم الكتب - بيروت.

11) الجاحظ - الحيوان - ط الحلبي - 1956م.

12) الخطيب البغدادي - تاريخ بغداد - ط دار الكتاب العربي - بيروت.

13) الزركلي - الأعلام - ط القاهرة - 1969م.

14) د. شوقي ضيف - العصر الإسلامي - ط 9 - دار المعارف - القاهرة - 1981م.

15) د. شوقي ضيف - العصر العباسي الثاني - ط 7 - دار المعارف - القاهرة - 1990م.

16) عبدالقاهر الجرجاني - دلائل الإعجاز - ط القاهرة - 1331هـ.

17) عبدالله عبدالرحيم السوداني - رثاء غير الإنسان في الشعر العباسي - ط المجمع الثقافي - أبو ظبي - 1999م.

18) الفيروزآبادي - القاموس المحيط - ط الحسينية المصرية - 1344هـ.

19) الكتبي - فوات الوفيات - تحقيق د. إحسان عباس - ط دار الثقافة - بيروت - 1974م.

20) المبرد - الكامل في اللغة والأدب - ط مكتبة المعارف - بيروت.

21) د. محمد حسين - الهجاء والهجاؤون في الجاهلية - ط دار النهضة العربية للطباعة والنشر - بيروت - 1970م.

22) د. محمود السعران - علم اللغة - ط دار المعارف - القاهرة 1962م.

23) المرزوقي - شرح ديوان الحماسة - نشره أحمد أمين وعبدالسلام هارون - ط لجنة التأليف والترجمة والنشر - القاهرة - 1953م.

24) د. نعمان طه - السخرية في الأدب العربي - ط دار التوفيقية للطباعة - القاهرة - 1978م.

25) هلال ناجي - بحوث في النقد التراثي - ط دار الغرب الإسلامي.

26) ياقوت الحموي - معجم الأدباء - ط دار المستشرق - بيروت.

27) ياقوت الحموي - معجم البلدان - ط دار صادر - بيروت - 1957م.

ثانياً: الدوريات:

1) الحكم بن عبدل الأسدي - شعر الحكم بن عبدل الأسدي - صنعة محمد نايف الدليمي - مجلة المورد - العدد الرابع - المجلد الخامس - 1976م.

2) موسى ربابعة - نماذج من رثاء الحيوان في الشعر العباسي - مجلة أبحاث اليرموك - سلسلة الآداب واللغويات - المجلد السابع - 1989م.

❀❀❀

صورة المتلقي
في التراث النقدي

الحسين أيت مبارك

يقر صاحب «العقد الفريد» بأن اختيار الكلام أصعب من تأليفه[1]، وأتضامن معه بالرأي معترفاً بأن اختيار موضوع المقالة أصعب من تحبيرها.

ولعل هاجس استبطان صورة المتلقي في التراث العربي قد ظل في مستقره من خَلَدي، منذ أن خَبَرتُ أن المناهج قد باتت على سَوْمٍ في سوق النقد العربي. إلى أن اهتبلت فرصة إقامة هذه الندوة، فيممت وجهتي شطر ابن رشيق القيرواني.

ومن المفيد أن أستبق التساؤل الذي قد يختلف إلى الأذهان، لأقول إن العلل الثاوية خلف اختيار شخصية ابن رشيق القيرواني، تؤول إلى ما يلي:

أولاً: لأنه ينتسب إلى الأرومة الإسلامية في شقها الغربي.

ثانياً: لأن عمدته هي توليفة متميزة بين آرائه الخاصة وآراء النقاد القدامى، إذ قام باصطفاء «أحسن ما قاله كل واحد منهم في كتابه»[2]، ولعله قد انتحى مسلكية التعبير اللاشخصي عن آراءه مما ينم عن ضرب من المماثلة في التصور والرؤية.

ثالثاً: لأنه يلخص تصور النقد العربي القديم للمتلقي بوصفه ذاتاً ولعملية التلقي بوصفها إشكالية. ونعلم جيداً ندرة الدراسات التي

تسير في هذا المنحى إن لم نقل انعدامها، اللهم إلا من بعض المباحث التي حاولت تقريب هذه الصورة، لدى هذا الناقد أو ذاك.

وأجدني ميالاً إلى الإعراض عن التساؤل حول موقع المتلقي في التصورات النقدية المعاصرة لئلا يكون في طرحه جور عن القصد، أو إخراج للقضية من إهابها بما يعتمل داخله من خلفيات فلسفية ونظرية وسياقات معرفية تاريخية، مما يشي بمحاولة استنبات جسم غريب في تربة التراث.

وهنا أسجل، أنه ليس من شأني أن أجوس خلال ومخارم نظرية جمالية التلقي أو (نقد استجابة القارئ) حسبما يتداوله النقد الأنجلوأمريكي، والتي حاولت التحلل من سلطة التاريخانية المؤسسة على إبداعات الذات في صورها الانفرادية والامتدادية[3]، وجعلت من القارئ أو المتلقي وكْدها، وإنما سنكتفي بتبين موقع المتلقي في تصور ابن رشيق، من خلال التوسيمات المبثوثة في تضاعيف ديباجية «العمدة» و«القراضة».

1 - ابن رشيق متلقياً متخصصاً:

يُخْلِدُ كل متلق إلى معايير خاصة تتحكم في تشكيل دائرة النظارة، ونَمط الاستقبال. كما توجه ردود أفعاله، وهي أيضاً التي جعلت ابن رشيق في «قراضة الذهب» يقول: «وأنا أقتصر من جميع الشعراء في أكثر ما أورده على امرئ القيس لأنه المقدَّم لا محالة وإن وقع في ذلك بضع الخلاف فالمميز الحاذق بطرق البلاغة يجد لكلامه من الفضيلة في نفسه ما لا يجد لغيره من كلام الشعراء والبحث والتفتيش يزيدانه جلاله ويوجبان له على ما سواه مزية ويشهد الطبع وذوق الفطرة لذلك شهادة بينة واضحة لا تدركها شبهة إذا قصد الإنسان العدل وترك التعصب»[4].

إلا أن ابن رشيق يتخلف عن تسويغ حكمه، ويكتفي بجعل الطبع والذائقة الفطرية مجازاً ومساغاً إلى حيازة مغزاه وتقرير بغيته، ليرفل بذلك في أعطاف التصورات النقدية الساذجة النازعة عن الرؤى غير المعللة.

إلا أن من يتحرى مقاله ويجيل النظر في مؤلفيه قادر على استكناه تعليلات وتسويغات لأحكامه، حسبنا أن نذكر منها:

- استنباط المعاني: بمعنى أن يكون المبدع لَمّاحاً للمعنى متصرفاً فيه[5].
- التماس صحة المعاني[6].
- التعبير عن الضمير الجمعي[7].
- مراعاة المستويات المقامية والسياقية[8].
- التنويع في «المقصدية» لئلا ينسب إلى السرق[9].
- صبغة التكثيف[10].
- الانطواء على قعر معتبر من العلم[11].
- الرشح بخصوصية شعورية[12].

بالإضافة إلى الشروط المواطئة للطرائق الإبداعية السابلة، كتلك المرتبطة بالألفاظ والمعاني وبأنماط الصور الشعرية ونحوها مما تموج به كتاباته.

2 - الوعي بأهمية المتلقي:

لسنا نهدف إلى إثبات أن النقد العربي كان واعياً بعملية التلقي وإنما نقصد إبراز تجليات هذا الوعي[13]، إذ لا مجال للمماحكة في

كون الشاعر يتغيى مخاطبة أحاسيس الناس وإثارة انفعالاتهم ومحاورة مشاعرهم من خلال التلبس بأدبيات التخاطب المؤسسة على الإفهام والتواصل، وتجسيد المقولة التي تفيد بأن للشعر «سلطان القدرة»[14]، أملاً في ترسيخ نمط من القيم التداولية.

صحيح أن الإبداع هو القناة المفضية إلى ضمير المبدع والجسر الناشر عن طويته إلا أن كثيراً ما يضطر إلى تنكب مشرب النفس، فيتجرد لاختبار شعره وسبر تقاسيمه حتى يمكنه استقطاب المتلقي وحيازة رضاه، وعياً منه بأن في ردود أفعال المتلقي وخاصة من التخصص إقرارٌ للحق في نصابه، وقضاءٌ للمبدع بالشاعرية أو بنقيضها[15]، فضلاً عما يصاحب ذلك من بلوغ المآرب ونيل العطايا والرتب. وفي هذا دلالة واضحة على حضور المتلقي في أثناء عملية الإنتاج وإن كان لا يبرح قيد الكمون والخفاء. والمتلقي الفعلي إما أن يكون ناقداً متخصصاً أو ناقداً لغوياً أو شاعراً أو متلقياً عادياً أو غيره، ونقول بإيجاز المتلقي العامي والمتلقي الخاصي.

بهذا الفهم، يلح ابن رشيق على الشاعر أن تكون غايته «معرفة أغراض المخاطب كائناً ما كان؛ ليدخل إليه من بابه، ويداخله في ثيابه، وذلك هو سر صناعة الشعر، ومغزاه الذي به تفاوت الناس، وبه تفاضلوا»[16]، علاوة على ضرورة أن يكون «شعره للأمير القائد غير شعره للوزير والكاتب، ومخاطبته للقضاة والفقهاء بخلاف ما تقدم من هذه الأنواع»[17].

ولعل في هذا مقالة صادقة بإلزامية مراعاة المقام، والأخذ بأسباب التأثير، والتحلي بحلية المتلقي «والفطن الحاذق يختار للأوقات ما شاكلها وينظر في أحوال المخاطبين فيقصد مَحَابَهُم، ويميل في شهواتهم، وإن خالفت شهوته، ويتفقد ما يكرهون سماعه، فيتجنب ذكره»[18].

ويبدو أن افتتاح القصائد بالنسيب مظهر من مظاهر الوعي بأهمية المتلقي لما في ذلك «من عطف القلوب واستدعاء القبول بحسب ما في الطباع من حب الغزل، والميل إلى اللهو والنساء، وأن ذلك استدراج إلى ما بعده»[19].

والثابت أن الغاية المركزية في علاقة الشاعر بالمتلقي هي الغاية الإفهامية، وما تستلزمه من وضوح المعاني حيث يبلغ بها المبدع مبلغ إفهام العامة معاني الخاصة[20] لذلك «ينبغي أن يكون من أهم أغراض الشاعر والمتكلم أيضاً الإبانة والإفصاح وتعريب المعنى على السامع»[21].

وتتساوق مع الغاية الإفهامية غاية الحفظ، إذ يرتبط الحفظ بالإيجاز فيما يرتبط الفهم بالتطويل، وهو ما تبينه في طي قول ابن رشيق حكاية عن أحد الشيوخ، قال: سئل أبو عمرو بن العلاء: هل كانت العرب تطيل؟ قال: نعم، ليُسمع منها، قيل فهل كانت توجز؟ قال: نعم ليحفظ منها! قال: وقال الخليل بن أحمد: يطول الكلام، ويكثر ليُفهَم، ويوجز ويُقتصر ليُحفظ»[22].

ولم تكن هذه الوظائف وحدها السائدة، بل ثمة وظيفة أخرى غير معلنة هي الوظيفة الإمتاعية التي يمكن استجلاؤها من خلال قوله صلى الله عليه وسلم: «إن من البيان لسحراً»، بحيث إن الربط بين البيان والسحر[23] مغزُوٌ إلى ما «يحدثا له من الاندهاش والانبهار والأخذة الناجمة عن قوة التخييل والسمو بالقول وإكساب سمات ترفعه عن مستوى القول العادي»[24].

وهذه الوظيفة ستبرز بشكل جلي في كتاب الفلاسفة من خلال الترويج لمصطلحات (التغيير والتخييل والمحاكاة ونحوها).

3 - تعدد المتلقي وتباين الذائقة:

لئن كانت القراءة والتأويل تتعدد وتتنوع لدى المتلقي الواحد، فكيف الحال حينما يتعلق الأمر بعدد من المتلقين، إذ ينفتح الشعر على التعدد القرائي نظراً لما يرشح به من الإيحاءات وظلال المعاني، فضلاً عن أن التسليم بمسألة المشترك اللفظي. والذي تزداد حدته وتراكماته بفعل عملية الانزياح والعدول الدائم يخلق في النص ما يمكن أن يصطلح عليه بجدل الإظهار والإضمار، مما يجعل كل قراءة تنفتح على تأويلات عديدة وفهوم وتمثلات متباينة. من هنا تكتسب مقولة الأدب جمال لوجوه مشروعيتها. وهذه من المسائل التي التفتت إليها النظريات المعاصرة وحاولت تقنينها، وخاصة الهرمينوطيقا أو علم التأويل.

ويبلغ من اختلاف المتلقين ما يقوم دليلاً على «اختلاف الأهواء، وقلة الاتفاق»[25]. ولا مراء أن تباين أنماط التلقي مدعاة إلى تضارب آفاق الانتظار الناتجة عن تباين شروط الشعرية ومحدداتها الجمالية، بحيث إن «الشعراء أكثر من أن يحاط بهم عدداً، ومنهم مشاهير قد طارت أسماؤهم، وسار شعرهم، وكثر ذكرهم، حتى غلبوا على سائر من كان في زمانهم. ولكل أحد منهم طائفة تفضله، وتتعصب له. وقلّما يجتمع على واحد»[26].

4 - تأثير الشعر في المتلقي:

1.4 - تجليات التأثير:

● **الفعل والانفعال أو قضايات الاستجابة:** الإنسان مجبول على حب الكلمة الآسرة التي تستوطن مملكة الشعر. ولا يرتاب ابن رشيق في كون هذا الذي يسمى شعراً إنما «يخبأ في القلوب»[27] بسبب طبيعته العاطفية الانفعالية، فالشعر محاولة دائبة ودائمة للسفر بالمتلقي في

مسارب الخيال في بحث مضني لسبر الحال والاحتمال وذلك عن طريق اللغة الشعرية التي تهفو إلى تقديم رؤية للعالم في لبوس جمالي لافت.

ولعل هذا الميسم هو الذي أفضى بالمشركين إلى نسبة النبي صلى الله عليه وسلم إلى الشعر «لما غُلبوا، وتبين عجزهم، فقالوا: هو شاعر، لما في قلوبهم من هيبة الشعر وفخامته، وأنه يقع من ما لا يلحق»[28].

ففي النص إقرار جلي بمنزلة الشعر في وجدان الإنسان العربي حتى إن المشركين اعتقدوا الكلام الإلهي شعراً، وليس ذلك إلا لأن الشعر هو «ما أطرب، وهز النفوس، وحرك الطباع»[29].

● **العطية**: يومئ ابن رشيق إلى أن الشاعر يطلب ما في أيدي الكاتب والملك فيأخذه[30]. ولعل قصة علي رضي الله عنه والأعرابي[31]، تدل على تأثير الشعر، إذ يشير الشاعر إلى أن العطية تنتهي والحلى تبلى محاسنها أما حسن الذكر والثناء فموسوم بالخلود.

● **العفو والتجاوز**: وأكثر ما يتبدى ذلك من خلال قصة كعب بن زهير مع الرسول صلى الله عليه وسلم، إذ ألقى قصيدة بن يديه صلى الله عليه وسلم، استقطبه بها واستحق بذلك التجاوز والعفو عنه.

● **المرجعية الدينية ونمط الجزاء**: لا ريب أن التأثير المتلقي هو المكون الوظيفي الذي يستأثر بباقي المكونات، ولما كان هذا المكون ذا علقة بالحمولة الخلفية للمتلقي ومرجعياته الاعتقادية والمذهبية، فلا جرم أن تكون استجابته من جنس هذه المرجعية، فيترتب عن الشق الجمالي للشعر، شق آخر ذو طبيعة نفعية، من ذلك أن النابغة الجعدي أنشد بين يدي رسول الله صلى الله عليه وسلم، قصيدة يقول فيها:

عَلَوْنَا السَّمَاءَ عِفَّةً وَتَكَرُّماً   وَإِنَّا لَنَبْغِي فَوْقَ ذَلِكَ مَظْهَرَا

فغضب النبي عليه السلام، وقال: أين المظهر يا أبا ليلى؟ فقال:

الجنة بك يا رسول الله، فقال له النبي صلى الله عليه وسلم: أجل؛ إن شاء الله، فقضت له دعوة النبي صلى الله عليه وسلم بالجنة، وسبب ذلك شعره»[32].

وأنشد حسان بن ثابت حين جاوب عنه أبا سفيان بن الحارث قوله:

هَجَوْتَ محمداً فأجَبْتُ عنه وعند الله في ذاك الجزاءُ

فقال له: جزاؤك عند الله الجنة يا حسان، فلما قال:

فإن أبي ووالدهُ وعِرْضِي لعرْض مُحَمَّدٍ مِنْكُمْ وَقَاءُ

قال له: وقاك الله حر النار، فقضى له بالجنة مرتين في ساعة واحدة، وسبب ذلك شعره»[33].

● **الإيهام**: ويتأتى مما تميز به الشعر من التخييل، جعل الرسول صلى الله عليه وسلم يقول: (إن من البيان لسحراً، وإن من الشعر لحكماً أو (لحكمة)). ويرى ابن رشيق أن النبي قد «قرن البيان بالسحر فصاحة منه صلى الله عليه وسلم، وجعل من الشعر حكماً، لأن السحر يخيل للإنسان ما لم يكن لطاقته، وحيلة صاحبه؛ وكذلك البيان يتصور فيه الحق بصورة الباطل، والباطل بصورة الحق، لدقة معناه، ولطف موقعه. وأبلغ البيانين عند العلماء الشعر بلا مدافعة»[34].

● **البقاء ونباهة الذكر**: قُتل أعرابي بين يدي علي رضي الله عنه، فقال:

كسوتَني حلة تَبلى محاسنها فسوف أكسوك من حسن الثَّنا حُللا

إن الثَّناء ليُحيي ذِكْرَ صَاحِبه كالغيث يُحيي نَدَاهُ السَّهْلَ والجَبَلا

لا تَزْهَدِ الدَّهْرِ في عُرْفٍ بَدَأْتَ بِهِ فَكُلُّ عَبْدٍ سَيُجْزَى بالذي فَعَلا[35]

نستشف من هذه الأبيات ما يقوم دليلاً على تأثير الشعر، وسيرورته، لاسيما إذا انطوى على حسن الذكر والثناء، إذ يجعل الركبان تسير بذكر الممدوح، وتتهاداه ألسنتُهم.

والثابت أن صبغة الشيوع والتداول هذه هي ما جعل ابن رشيق يقول إن «يَسير الشعر على الأفواه هذا المسير تَجنَّبَ الأشراف مُمَازَحة الشاعر خوف لفظةٍ تُسمع منه مَزحاً، فتعود جِداً»[36].

● **الوظيفة الاجتماعية**: عساني لا أظن باطلاً إذا جزمت بقيام الشعر ببعض المهام الاجتماعية، من ذلك محو الضغائن إذ يقول صلى الله عليه وسلم: «الشعر كلام من كلام العرب جَزْل، تتكلم به في بواديها، وتسل به الضغائن من قلوبها»[37]. بالإضافة إلى استنزال الكريم واستمالة اللئيم[38].

ومن هذه المهام أيضاً ما سمعه الزبير بن بكار عن العمري، يقول: «رَوُّوا أولادكم الشعر؛ فإنه يحل عقدة اللسان، ويشجع قلب الجبان، ويطلق يد البخيل، ويحضه على الخُلق الجميل»[39].

فالنص يلمح إلى انسحاب تأثيرات الشعر على الجوانب السلوكية - التربوية.

ولعل التوجس خيفة التعرض للهجاء والذم مدعاة إلى الرفع من مستوى الأخلاق، لأن من الشعر ما يرفع ومنه ما يضع[40]، فألفيناه بذلك «يرفع من قدر الوضيع الجاهل مثلما يضع من قدر الشريف الكامل، وإن أسرى مروءة الدين وأدنى مروءة السري»، لأمر ظاهر غاب عن بعض الناس، فتأوَّله شر التأويل، فطنة مثلبة، وهو منقبة، وذلك «أن الشعر لجلالته يرفع من قدر الخامل إذ مُدِح به، مثلما يضع من قدر الشريف إذا اتخذه مكسباً..»[41].

من هذا المنطلق، استمد الشعر عظمته وأسدل جلال الهيبة على

أهله «خوفاً من بين سائر تُحْدى به الإبل، أو لفظة شاردة يُضرب بها المثل، ورجاء في مثل ذلك، فقد رفع كثيراً من الناس ما قيل فيهم من الشعر بعد الخمول والاطراح. حتى افتخروا بما كانوا يُعيَّرون به. ووضع جماعة من أهل السوابق والأقدار الشريفة حتى عُيِّروا بما كانوا يفتخرون به»[42].

وممن نبه ذكره بعد الخمول «المحلَّق» الذي أكرم منزلة ومقام الأعشى، فكفاه أمر بناته الأربع، إذ أنشد فيه قصيدة بعكاظ» «فما أتم القصيدة إلا والناس ينسلون للمحلَّق يهنئونه، والأشراف من كل قبيلة يتسابقون إليه جرياً يخطبون بناته، لمكان شعر الأعشى، ولم تمس واحدة منهم إلا في عصمة رجل أفضل من أبيها ألف ضعف»[43].

ويبدو أن الشاعر لم يكن هو الآخر بمنجاة من الإزراء به حينما يتخذ الشعر مطية إلى التكسب[44]، وهو آية النفاق إذ ينحدر بالشاعر انحداراً يزج به في مهاوي المواءمة والمسايرة ومجاراة مذاهب ومشارب المتلقين، ويقينا المتلقي أو القارئ المقصود Le lecteur[45].

ولذلك فإن الشعراء - خلا النذر اليسير منهم - يأنفون من السؤال بالشعر، والاسترزاق به «إلا فيما لا يزري بقدر ولا مروءة، كالفلتة النادرة، والمهمة العظيمة»[46].

ويمكن أن نستخلص لدى ابن رشيق ثلاثة مستويات من التلقي تؤم شطر شعر التكسب الذي ينشئه السري، وهي:

- مستوىً يرضى فيه الشاعر بالضراعة حين يخاطب مَنْ فوقه.
- مستوى ينزل به عن المساواة حينما يخاطب كفؤه ونظيره.
- مستوى يسقط به جملة حينما يخاطب مَنْ دونه[47].

● **الوظيفة المعرفية**: «كان ابن عباس يقول: إذا قرأتم شيئاً من

كتاب الله، فلم تعرفوه، فاطلبوه في أشعار العرب؛ فإن الشعر ديوان العرب»[48].

يمكن أن نسمي الشعر - في ضوء هذا النص - «بجامع المعرفة»، فالشعر مُتطلِّب لكثير من العلوم، وهو ترجمان علم الشاعر على حد تعبير ابن رشيق[49]. من هنا يره أن لا مندوحة للشاعر من تملك معرفة دقيقة بعلوم اللغة والنحو والفقه وأيام العرب والسير والأخبار، بل والحساب أيضاً[50]. هذا النمط من التكوين الثقافي لم يكن ليصده الانتقال من الشفاهية إلى الكتابية.

وملاك الأمر أن تأثير الشعر في المتلقي جعل القبائل العربية تحتفل بميلاد الشاعر وتشاركها القبائل الأخرى احتفالاتها، لأن الشاعر هو من يحمي أعراض قبيلته، ويذب عن أحسابها ويخلد مآثرها ويشيد بذكرها[51].

2.4 - وسائل التأثير:

1.2.4 - الإدراك البصري وغاية الاعتضاد بالحسي على المجرد: إن تسرب مقولة «الألفاظ في الأسماع كالصور في الأبصار»[52] حمل القدماء على استعارة المسائل الحسية المعاينة للتمثيل بها وتعضيد المسائل المجردة[53]، فجعلوا اللفظ جسم وروحه المعنى[54] ومن شأن الفصل بينهما أن يفضي إلى انفراط عقد الالتئام وانفصام عراه، كما شبهوا المعنى بالصورة واللفظ بالكسوة، إذ تقتضي الصورة الحسناء ما يشاكلها من اللباس لئلا يُبخَس حقَّها وتتضاءل في عين مُبصرها[55].

ولم يكن هذا النمط من الاعتماد والاعتضاد بالحسي لتقريب المجرد إلا رغبة في إفهام المتلقي والاستحواذ على وجدانه، بحيث إن للاحتيال في تقريب المشابهة «لطافة تقع في القلوب، وتدعو إلى التصديق»[56]، على الرغم مما قد يكون بين طرفيها من المباينة،

والأكثر من ذلك أن «المجاز في كثير من الكلام أبلغ من الحقيقة، وأحسن موقعاً في القلوب والأسماع»(57).

ونفس القول ينسحب على الاستعارة والتمثيل والكناية وغيرها من الأنواع البلاغية. فالشاعر يسربل الواقع جمالاً عن طريق التقديم الحسي للمعنى(58)، الذي يقول إلى:

- تأكيد المعنى المجرد على نحو يخلق بينهما علاقة تلاؤمية.
- إثارة المتلقي بالصور الشعرية التي ترتسم بذهنه.
- اختزال الكائن واستشراف الممكن دونما التزام بحرفية الواقع أو الخروج في آن عن قوانينه.

2.2.4 - سحر البيان واستراتيجيا الخطاب: لا تنفك ملكة البيان عند التأثير في المتلقي واجتذابه مهما تغيرت وجهة الخطاب، يقول ابن رشيق: «مرَّ غيلان بن خرشة الضبي مع عبدالله بن عامر بنهر أم عبدالله الذي يشق البصرة، فقال عبدالله: ما أصلح هذا النهر لأهل هذا المصْر! فقال غيلان: أجل، والله أيها الأمير، يتعلَّم العوم فيه صبيانهم، ويكون لسقياهم، ومسيل مياههم، ويأتيهم بميرتهم»(59).

إلا أن غيلان هذا سرعان ما يغير من طبيعة خطابه من الإيجاب إلى السلب منتحياً منحى الموافقة والتوافق مع محاوره، موظفاً - في كلتا الحالتين - إمكاناته البيانية في مسلك استدلالي، يقول صاحب العمدة: «ثم مر غيلان يساير زياداً على ذلك النهر، وكان قد عادى ابن عامر. فقال زياد: ما أضر هذا النهر لأهل هذا المصر!! فقال غيلان: أجل والله أيها الأمير: تنزُّ منه دورهم، ويغرق فيهم صبيانهم، ومن أجله يكثر بعوضهم، فكَرِه الناس من البيان مثل هذا»(60).

والظاهر أن هذا النمط من البيان داخل في جملة ما اصطلح عليه صلى الله عليه وسلم بسحر القول وسحر البيان، أما ابن رشيق فله رأي

آخر، إذ يرى «أن هذا النوع من البيان غير معيب بأنه نفاق؛ لأنه لم يجعل الحق باطلاً على الحقيقة، ولا الباطل حقاً وإنما وصف محاسن شيء مرة، ثم وصف مساوئه مرة أخرى»(61).

3.2.4 - تضافر المظهر والمخبر لدى المبدع: لئن كان الشعر في ذاته مؤثراً بمعزل عن كل العوامل الخارجية، فإن للجمع بين جاذبية المظهر وجمالية المخبر تأثير مضاعف، فجماليات المضمون الشعري وجماليات إلقائه تستحوذ على التلقي السمعي، فيما تستبد جاذبية المظهر بالتلقي البصري، وإلى هذا يشير ابن رشيق ضمن باب في أدب الشاعر، قائلاً: «من حكم الشاعر أن يكون حلو الشمائل، حسن الأخلاق، طليق الوجه، بعيد الغور، مأمون الجانب، سهل الناحية، وطيء الأكناف، فإن ذلك مما يحببه للناس، ويزينه في عيونهم، ويقربه من قلوبهم. وليكن مع ذلك شريف النفس، لطيف الحس، عزوف الهمة، نظيف البزة، أيفاً، لتهابه العامة، ويدخل في جملة الخاصة»(62).

5 - شروط نجاح التلقي:

1.5 - إدراك المتلقي لمقصديات الإبداع:

في معرض حديثه عن قضية السرقات في كتابه «قراضة الذهب» يرى ابن رشيق أن «الشاعر يورد لفظاً لمعنى فيفتح به لصاحبه معنى سواه لولا هو لم ينفتح»(63) ويجعل ذلك من الأمور المحمودة في الإبداع، فيرفض اتهام بعض الأبيات بالسرقة متعللاً بتباعد المقصديات على قرب ما بين الألفاظ(64)، ويسترسل جازماً بأن مدعي السرق في مثل هذا - مع تباين المقصد - لا خَلاق له في الأدب ولا معرفة له بحقائق الكلام(65). وفي هذا دعوة للمتلقي إلى الإلمام بما يعتور المقصديات وما يتعاورها من ضروب المؤالفة والمخالفة بحيث إن

«المعاني التي يقال إنها اختراعات وأخذُها سرقات إنما هي المقاصد وترتيباتها والطرق إليها هي التي يسمى أخذها سرقة لا محالة»[66].

بهذا الفهم، يلح على أن نقل المعنى من المدح إلى الذم وعكس المعنى والزيادة فيه يعد من سحر الكلام[67]، علاوة على أن المعاني المنفردة، إنما تحسَّن بزيادة أو بإيجاز[68].

2.5 - انفساح وسعة أفقه الثقافي: يقول ابن رشيق: «أنشد رجل قوماً شعراً، فاستغربوه، فقال والله ما هو بغريب، ولكنكم في الأدب غرباء»[69].

يدلف بنا هذا النص إلى إشكالية المتلقي الذي يعاني انحساراً في أفقه المعرفي وضيقاً في معينه الثقافي، بحيث إن ذهاب المبدع في نزعة الغرابة يفضي إلى تراخي شُقَّة الفهم لدى المتلقي العادي، مما يحملنا على القول إن الحمولة المعرفية والثقافية هي المرجعية التي تحدد مستوى التلقي وتسهم في تشكيل ملامحه وتقاسيمه.

ولئن كنا لا نشك في سعي المتلقي المسفه للتجربة الحداثية - بمفهوم عصرها - إلى تخطي الجفوة الحاصلة بينه وبين النص، فإن المبدع من جهته يروم تكريس نمط إبداعي يدفع بالمتلقي إلى الإلمام بعلوم الآلة وخاصة منها الآليات اللغوية والبلاغية الكفيلة بدرء الغموض وفك التعقيدات التركيبية والالتباسات الدلالية التي تشكل مركباً أثيراً لدى بعض الشعراء، ولاسيما أبو تمام.

من هنا جاءت القولة التي تواترها النقاد ومنهم ابن رشيق من «أن رجلاً قال للطائي في مجلس حفلٍ، وأراد تبكيته لما أنشد: يا أبا تمام، لم لا تقول من الشعر ما يُفهم؟ فقال له: وأنت لم لا تفهم من الشعر ما يُقال؟»[70].

إن المستوى الثقافي للمتلقي هو الذي يحدد النمط التداولي

للنص، وفي تفاوت هذه الأنماط إيذان بتفاوت المستويات الثقافية، ولهذه الحمولات الثقافية دور في ملء الفراغات ورتق الفجوات، عبر توالد الدلالات وتناسل الأفكار وفق مسلكية استدلالية.

واللائح أن التفاوت في المراتب المعرفية يجسد الفصل بين المتلقي العامي ذو المعرفة المحدودة والمتلقي الخاصي الذي تتساند لديه المعرفة والذوق لاستكناه المعاني والصور واستبطان الأثر الجمالي، يقول حمادي صمود: «عملية القراءة لا تعدو أن تكون تدجيناً للنص واستدعاءه له حتى يدخل في دائرة المعارف التي يحملها قارئه فيتعلقه ويتدبره إذ يعقله برباط مبادئه وتصوراته ويسلبه وجوده بامتصاصه ورسمه في دائرة اطمئنانه ومعارفه»(71).

6 - المعيار في تلقي الأشعار:

1.6 - المعيار الديني الصميم:

إن المعيارية الدينية لا تنظر إلى الأدب في ذاته، وإنما تنظر إليه بمنظار الموقف، وتشرئب باستمرار إلى أن تخترق سجف النواميس الجمالية، وتصدف عن الأحكام المألوفة التي تجعل من القيمة الجمالية أرضاً للقاء بين المتلقي والمبدع، وليس قضاء النبي صلى الله عليه وسلم بالجنة لكل من النابغة الجعدي وحسان بن ثابت إلا دليلاً على ذلك(72).

2.6 - المعيار الفني الصميم:

وعلى النقيض من الأول، يضرب هذا المعيار صفحاً عن التأثيرات الخارج - نصية، ويحكم المعيار الجمالي البحت، وعلى الرغم من ذلك، فقد تفرقت بالمتلقين السبل، فمن قاض بأفضلية الشاعر من

حيث الديباجة، ومن قاضٍ بأفضليته من حيث الطول أو الكثرة، ونحوها.

ومهما يكن من أمر، فإن المعيار الفني في التلقي تحتقبه هوة من التنافر والاختلاف على نحو يحسر اللثام عن مستويات الفهم، إذ يختار المتلقي إمكانية من بين إمكانات عديدة، نميز فيها بين اتجاهات ثلاثة: الاتجاه البياني والاتجاه.... واتجاه الطبع.

أما الأول فيؤثر امرأ القيس جاهلياً، وذا الرمة إسلامياً، وابن المعتز مولَّداً، «وهذا قول من يفضل البديع، وبخاصة التشبيه على جميع فنون الشعر»[73]. واللافت أننا لم نسم هذا الاتجاه بالبديعي وإنما بالبياني، على الرغم مما ورد في نص ابن رشيق من أن هذا قول من يفضل البديع نظراً لما عرفته البلاغة العربية زمنئذ من تداخل في مباحثها فضلاً عن التباس مباحثها بالمباحث النقدية.

أما الثاني فيؤثر الأعشى والأخطل وأبا نواس «وهذا مذهب أصحاب الشراب: وما ناسبها، ومن يقول بالتصرف، وقلة التكلف»[74].

في حين أن الاتجاه الثالث فيؤثر مهلهلاً وابن أبي ربيعة، والعباس بن الأحنف «وهذا قول من يؤثر الأنفة، وسهولة الكلام، والقدرة على الصنعة والتجويد في فن واحد، ولولا ذلك لكان شيخ الطبع أبو العتاهية مكان عباس. ولكن أبا العتاهية تصرَّف»[75].

3.6 – المعيار الذي يزاوج بين الفن والدين:

من ذلك ما روي عن النبي صلى الله عليه وسلم في امرئ القيس: «إنه أشعر الشعراء وقائدهم إلى النار» يعني شعراء الجاهلية والمشركين[76]. أما التلقي الفني فنستبينه من خلال قوله «أشعر

الشعراء» وهو حكم نقدي ضارب بجذوره في مبدأ المفاضلة الفنية، في حين أن التلقي الديني فثاوٍ خلف عبارة «قائدهم إلى النار».

ويمكن لهذه المزاوجة أن تظهر في قول عمر بن الخطاب رضي الله عنه عن زهير: «كان لا يعاظل بين الكلام، ولا يتتبَّع حوشيه، ولا يمدح الرجل إلا بما فيه»(77).

ولئن كان شعر زهير نُضواً من المعاظلة بين الكلام وخلْواً من الحواشي، وهي مزية فنية صميمة، فإن عمر قد استحسن الصدق لذاته، كما يرى ابن رشيق، ولما فيه من مكارم الأخلاق(78). ويبدو أن هذه الاستجابة لم تتأت إلا بملابسة وملامسة زهير لجوانب خفية في نفسية عمر رضي الله عنه، بالإضافة إلى صدقه في استبطان التجربة الإنسانية شعرياً.

4.6 - المعيار الزمني:

إن الرغبة في التمرد والجنوح عن نمطية المألوف، والرغبة المضادة في التمسك بأهداب الموروث والانسحاب على أذياله أفضى إلى صراع بين أنصار القدم وأنصار الحداثة.

ويبدو أن أبا عمرو بن العلاء كان من الرافضين للتجربة الحداثية، فقد جلس إليه الأصمعي عشر حجج فما سمعه يحتج ببيت إسلامي(79). وفي هذا السياق يقول: «لقد حسن هذا المولد حتى لقد هممت أن آمر صبياننا بروايته»(80).

ولئن كان حرياً بنا أن نتساءل، لماذا يرفض المحدث حتى وإن حسُن؟ فإنه يؤوب متداركاً ليقول: (ما كان من حسنُ فقد سُبقوا إليه، وما كان من قبيح فمن عندهم)(81).

وعلى الرغم من تعللهم بالبحث عن الشاهد اللغوي فقد كانوا بحاجة إلى منطق تأويلي محكم المعاقد لتسويغ أحكامهم، إذ الثابت أن

الزمنية هي المعيار المائز بين الجيد والرديء، مفعمين إيماناً بأن للكتابة الشعرية إواليات راسخة في ذاكرة النقد، يمثلها «عمود الشعر»، ولا يمكن بأي حال المروق عنها أو الإضافة إليها، على أن أبجديات «قانون التطور» تسمح بمثل ذلك.

ويلخص ابن رشيق هذه المعادلة في قوله: «إنما مَثَل القدماء والمحدثين كمثل رجلين: ابتدأ هذا بناء فأحكمه، وأتقنه، ثم أتى الآخر فنقشه وزينه، فالكلفة ظاهرة على هذا وإن حسُن، والقدرة ظاهرة على ذلك وإن حسُن»[82].

ونرى مع ابن رشيق أن النهشلي كان عادلاً حين جعل من التباين المقامي والاختلاف الزمكاني معياراً للتحسين والتقبيح، مع الدعوة إلى ضرورة مقابلة كل زمان بما استجيد فيه، ومراعاة الشروط الفنية كعدم حياد اللغة عن مجالها التداولي، التي من شأنها أن تضمن للعمل الشعري الرواج والانتشار[83].

7 - المتلقي وأحكام القيمة:

1.7 - الجودة وسيكولوجيا المبدع:

إن النمط الإبداعي الأثير هو ذلك الذي يصدر عن الحرية، بحيث إن من لم يصنع الشعر لا رغبة ولا رهبة ولا تزلفاً أورثه ذلك ارتفاع القيمة في نظر المتلقي[84]، ولا أدل على ذلك من قول علي رضي الله عنه في امرئ القيس: «رأيته أحسنهم نادرة، وأسبقهم بادرة، وأنه لم يقل لرغبة ولا لرهبة»[85]. إلا أن الشاعر يقع أسيراً لبعض الحالات السيكولوجية فيرسف في قيود الحالة لينثال عليه القول انثيالاً، وتطيعه أعنة الكلام، ومن هذه الحالات: الغضب والطرب والرغبة والرهبة. ومن الشعراء من يبلغ ذروته الإبداعية وقد خلعت عليه إحدى

هذه الحالات أستارها الكثيفة، من هذا المنطق، ربطوا جودة شعر زهير بالرغبة، والنابغة بالرهبة والأعشى بالطرب أو الشرب وجرير بالغضب وامرئ القيس بالركوب وغيرهم، على نحو ما يعكس ربطاً جدلياً بين الجودة والدواعي أو بواعث الإبداع، يقول ابن رشيق: «وحكى الأصمعي عن ابن أبي طرفة: كفاك من الشعراء أربعة: زهير إذا رغب، والنابغة إذا رهب، والأعشى إذا طرب، وعنترة إذا كَلِبَ، وزاد قوم: وجرير إذا غضب (...).

وقيل لكثير - أو لنُصَيْبٍ - مَنْ أشعر العرب؟ فقال: امرؤ القيس إذا ركب، وزهير إذا رغب، والنابغة إذا رهب، والأعشى إذا شرب»[86].

2.7 - الجودة والغرض الشعري:

وثمة نمط آخر من التلقي يربط الجودة بالغرض الشعري، إذ من الشعراء من يجيد القول في المدح ولا يجيده في الهجاء، وقد يجيده في الغزل ولا يجيده في الرثاء، فقد «كتب الحجاج بن يوسف إلى قتيبة بن مسلم يسأله عن أشعر شعراء الجاهلية، وأشعر شعراء وقته، فقال: أشعر الجاهلية امرؤ القيس، وأضربهم مثلاً طرفة، وأما شعراء الوقت فالفرزدق أفخرهم، وجرير أهجاهم، والأخطل أوصفهم»[87].

خاتمة:

بعد أن أمضيت النية على اقتحام عالم هذا الناقد؛ ارتهنت نفسي بالبحث عن صورة المتلقي، دون أن أكون حميلاً على مناهج الغرب أو مستريحاً إلى العبارة بالاستعارة. وقد خرجت وأنا مفعم يقيناً بأن في تراثنا ما يغنينا عن إراقة ماء الوجه على عتبات الغرب، ولن

نقدم في كل التواليف التراثية ما ألفيناه في كتاب «العمدة» من روح قوي يطالعك من بين فقَره، ويدعوك على الدوام إلى تجديد البنية في قراءته، على الرغم من بعض الملاحظات اليسيرة - التي لا تمس جوهر عرضنا - ومنها:

1 - الجمع بين شعريتين متمايزتين (الشعرية الشفاهية والشعرية الكتابية)، وما يعنيه ذلك من انحسار سلطة الشاعر الذي كان يذود عن قبيلته، وتضاءل ما للشعر من سلطان القدرة على الاحتفاء بقبيلة برمتها أو الزج بها إلى الحضيض مدى الدهر، ليُستعاض عنها بسلطة النقد والناقد الذي يحدد للشاعر إطاره الفني.

2 - عدم إخضاع بعض الأحاديث النبوية للفحص والتمحيص، بحيث إن بعضها غير مقطوع بثبوته ناهيك بصحته.

3 - التوظيف غير الموفق لبعض الألفاظ مثل لفظ «غضب» في قوله «فغضب النبي عليه الصلاة والسلام، وقال: أين المظهر يا أبا ليلى؟»، لما ينطوي عليه من التجاوز، والثابت أن النداء بالكنية (يا أبا ليلى) يبطن استلطافاً وقبولاً للمنشد.

ونقول لأولئك الذين طوَّع لهم وهمهم، من أصفياء الغرب وشيعته، الاعتقاد بقصور التراث، إن كثيراً مما أنتجته قرائح الغرب موجود بالفعل في التراث وينتظر من يستخرجه بالقوة، وبالنتيجة، لن يستوسق لنا الأمر إلا بالنقوص إلى ميراث الأسلاف وإخلاص العمل في استنطاقه. وليس معنى هذا أن نستنكف عن الاسترفاد من فكر ومناهج الغرب، ولكن، فقط، أن نصطفي ما من شأنه أن يشكل إفادة وخدمة للثقافة العربية.

الهوامش

1) ابن عبدربه، ص 2.

2) «العمدة في محاسن الشعر وآدابه» - ابن رشيق القيرواني.. تحقيق: الدكتور محمد قرقزان، دار المعرفة - بيروت - لبنان - ط 1 - 1988م - 1408م - ص 69-70 (مقدمة المؤلف).

3) سارت قضية المناهج سيرة لم تكن تطمئن إلى حال، وهي - في كل حال - تتغيى الإحسان في مقاربتها للنص والدقة في تأويله، على نحو جعل طرائق تحليل الخطابات وفهمها تمر عبر ثلاث مراحل، وهي:

أ - مرحلة ما قبل البنيوية: شغل خلالها المؤلف المحل المركزي في بنية التفكير النقدي، فتم الإعلاء، من سلطته من خلال سيادة بعض المناهج مثل المنهج التاريخي والاجتماعي والنفسي.

ب - مرحلة البنيوية: تحولت فيها السلطة المعرفية إلى النص (Text)، مما حدا برولان بارت إلى إعلان شعار (موت المؤلف وميلاد القارئ)، وارتياد آفاق جديدة تؤسس لعلم النص.

ج - مرحلة ما بعد البنيوية: ظلت مسكونة بهاجس التفكير في الجانب المغيب من العملية التواصلية من خلال الإعلاء من سلطة القارئ، ورد الاعتبار إلى هذا القطب الذي يسهم في إنتاج دلالات النصوص، ومن أبرز الاتجاهات التي قصرت هذه المرحلة الاتجاه التفكيكي بزعامة جاك دريدا.

4) «قراضة الذهب في نقد أشعار العرب» - ابن رشيق القيرواني - تحقيق: الشاذلي بويحيى - المطبعة الرسمية للجمهورية التونسية، - 1972م - ص.. ص 20-21.

5) «القراضة»: 43.

6) نفسه: 46-47.

7) العمدة: 197.

8) نفسه: 200-201.

9) القراضة: 14.

10) نفسه: 28-29.

11) العمدة: 235.

12) نفسه: 238.

13) إن الاحتكام إلى أم جندب والاحتكام إلى النابغة بسوق عكاظ وبغيره، والاحتفال بميل الشاعر دلائل على الوعي بأهمية المتلقي.

14) العمدة: 69.

15) فالمتلقي يتوخى إيجاد ذاته في كل شعر، يقول ابن رشيق: «أشعر الناس من أنت في شعره» العمدة: 197.

16) نفسه: 364-365.

17) نفسه: 365.

18) نفسه: 395.

19) نفسه: 394-398.

20) نفسه: 323، وهي فكرة مأثورة عن بشر بن المعتمر، وعبدالحميد الكاتب.

21) نفسه: 650.

22) نفسه: 346-347.

23) حين الحديث عن السحر ننصرف إلى وظيفته التأثيرية بمعية الذهول عند مفهومه المترع بإيحاءات سيئة وداخلة في حيز السلوكات الثقافية والاجتماعية المنبوذة في بنية الثقافة الإسلامية.

24) (النص ومفعول النص - دراسة في حكم نقدي سائر «إن من البيان لسحراً» - نور الهدى باديس - علامات في النقد - ج 19 - مجلد 5 - مارس 1996م - ص 243.

25) العمدة: 208.

26) نفسه: 202.

27) نفسه: 74.

28) نفسه: 75.

29) نفسه: 257.

30) نفسه: 76.

31) نفسه: 89. «يُرى أن أعرابياً وقف على علي بن أبي طالب، رضي الله عنه، فقال: إن لي إليك حاجة رفعتها إلى الله قبل أن أرفعها إليك، فإن أنت قضيتها، حمدت الله تعالى، وشكرتك، وإن لم تقضها، حمدت الله تعالى، وعذرتك، فقال علي: خُط حاجتك في الأرض، فإني أرى أن أروز عليك، فكتب الأعرابي على الأرض: «إني فقير» فقال علي: يا قنبر! ادفع إليه حُليتي الفلانية، فلما أخذها مثل بين يديه، وقال:

كسوتني حلة تبلى محاسنها فسوف أكسوك من حُسْنِ الثنا حللا
إن الثناء ليحيي ذكر صاحبه فالغيث يحيي نداه السهل والجبلا
لا تزهد الدهر في عرف بدأت به فكل عبد سيجزى بالذي فعلا

فقال علي: يا قنبر، أعطه خمسين ديناراً، أما الحلي فمسألتك، وأما الدنانير فلأدبك، سمعت رسول الله صلى الله عليه وسلم يقول: انزلوا الناس منازلهم».

32) العمدة: 131-132.

33) نفسه: 132.

34) نفسه: 85-84.

35) نفسه: 89.

36) نفسه: 194.

37) نفسه: 86.

38) نفسه: 69، قال عمر رضي الله عنه: «نعم ما تعلمته العرب الأبيات من الشعر يقدمها الرجل أمام حاجته، فيستنزل بها الكريم، ويستعطف بها اللئيم».

39) نفسه: 90.

40) باب من فأل الشعر وطيرته.

باب من منافع الشعر ومضاره.

باب من قضى له الشعر أو قضى عليه.

باب شفاعات الشعراء وتحريضهم، لها كلها علاقة بالمتلقي وتدل على الصيغة التأثيرية.

41) العمدة: 109-110.

42) نفسه: 122.

43) نفسه: 125.

44) يقول في العمدة: «كان الشاعر في مبتدأ الأمر أرفع منزلة من الخطيب (...) فلما تكسبوا به (...) صارت الخطابة فوقه»، ص 182.

45) يروم وولف إعادة تشييد فكرة القارئ المستهدف من قبل المؤلف، وتتنوع صورة هذا القارئ وفقاً لتنوع النص. ويكون هذا القارئ قاطناً تخييلياً في النص.

46) العمدة: 181.

47) نفسه: 113-114.

48) نفسه: 90.

49) نفسه: 235.

50) نفسه: 361-362-363.

51) نفسه: 153.

52) نفسه: 258.

53) يقول في العمدة: «وأشد ما تكلف الشاعر صعوبة التشبيه، لما يحتاج إليه من شاهد العقل واقتضاء العيان»، ص 487.

54) نفسه: 252.

55) نفسه: 256.

56) نفسه: 651.

57) نفسه: 456.

58) وردت بعض الإشارات إلى ذلك في ثنايا بعض الأقوال، يقول الجاحظ: «إنما الشعر صناعة وضرب من النسج وجنس من التصوير». (الحيوان: 134/3). ويضيف عبدالقاهر إضافة واضحة وهو بصدد الحديث عن أسباب تأثير التمثيل، قائلاً: «فأول ذلك وأظهره أن أنس النفوس موقوف على أن تخرجها من خفي إلى جلي، وتأتيها بصريح بعد مكنى، وأن تردها إلى الشيء تعلمها إياه إلى شيء آخر هي بشأنه أعلم، ولحقتها به في المعرفة أحكم، نحو أن تنقلها عن العقل إلى الإحساس، وعما يعلم بالفكر، إلى ما يعلم بالاضطرار والطبع، لأن العلم المستفاد من طرق الحواس أو المركوز فيها من جهة الطبع وعلى حد الضرورة، يفضل المستفاد من جهة النظر والفكر في القوى والاستحكام، وبلوغ الثقة في غاية التمام، كما قالوا: «ليس الخبر كالمعاينة ولا الظن كاليقين، فلهذا يحصل بهذا العلم هذا الأنس أعني الأنس من جهة الاستحكام والقوى وضرب آخر من الأنس وهو ما يوجبه تقدم الألف..» (أسرار البلاغة: 102).

59) العمدة: 427.

60) نفسه: 427-428.

61) نفسه: 428.

62) نفسه: 361.

63) القراضة: 43.

64) نفسه: 14.

65) نفسه: 13.

66) نفسه: 55.

67) نفسه: 70-71.

68) نفسه: 56.

69) نفسه: 265.

70) نفسه: 265.

71) «في مقروئية الشعر الحديث» - حمادي صمود - علامات في النقد - ج 22 - مج 6 - ديسمبر 1996 - ص 33.

72) العمدة: 131-132.

73) نفسه: 211.

74) نفسه: 211-212.

75) نفسه: 212.

76) نفسه: 202.

77) نفسه: 209.

78) نفسه: 210.

79) نفسه: 197.

80) نفسه: 197.

81) نفسه: 199.

82) نفسه: 200.

83) نفسه: 111.

84) نفسه: 202.

85) نفسه: 204.

86) نفسه: 206-207.

87) نفسه: 132.

دراسة في جماليات القصيدة الدعدية

أحمد علي محمد

تمهيد:

تُعنى فكرة المحاكاة عند «أرسطو» بتفسير العلاقة بين الطبيعة والفن، فتعد الفن في أشكاله المختلفة تقليداً للطبيعة الأم. وقد حظيت تلك الفكرة باهتمام النقاد قديماً وحديثاً، فكثرت محاولات تفسيرها أو مراجعتها أو حتى نقضها. فمن أهم المحاولات التي رمت إلى تعديلها ما قام به «صموئيل جونسون» الذي جاز بمفهوم المحاكاة حدود تقليد الطبيعة إلى المُثل والأخلاق؛ ذلك لأن المحاكاة لا تتصل عنده إلا باللائق أو المهذب، أو ما يستحق الثناء. إذ المنشئ عادة لا يصور في فنه إلا ما هو جدير بالاستحسان، حتى لكأنه يضفي على الأشياء صفات مثالية. وينحو «أريخ أورباخ» بفكرة المحاكاة نحواً آخر، فإذا بها تستحيل عنده تمثيلاً رمزياً للواقع لتغدو أساساً يحكم العلاقة بين الأدب والواقع. أما أصحاب نظرية «الفن للفن» فقد نقضوا المبدأ الأرسطي في المحاكاة عندما جعلوا الفن أصلاً والطبيعة تقليداً له. إذ الطبيعة في تصورهم من اختراع الفنان. فالمرء لا يلتفت إلى الشيء إلا إذا أدرك عنصر الجمال فيه، وبهذا الإدراك يتحقق معنى الوجود. والفن هو ما يبعث الإحساس بجمال الأشياء، فكأنه يوجدها من جديد.

والحق أن وظيفة الفن لا تنحصر في الإشارة إلى ما هو موجود، أو تصوير ما هو واقع، وإنما يجوز كل ذلك في محاولة لإعادة تشكيل العالم. وكذلك لا ينجم الفن عن المحاكاة فحسب، لأن له جانباً متصلاً

بالتشكيل. إذ الفن على الدوام يعيد صياغة العالم بصور تبدو لنا أكثر جمالاً أو أشد قبحاً مما هي عليه في واقع الأمر. لهذا قام في أشكاله المختلفة على التخطي والتجاوز فصار وسيلة للتوازن، أو ضرباً من التعويض. وقد قيل إن الفن سيختفي إذا ما بلغت الحياة الإنسانية ذروة تكاملها[2].

والشعر على اعتباره ضرباً من الفن يعمد إلى التشكيل خصوصاً فيما يتصل بصورة المرأة، إذ أقيم لها فيه صرح باهر أسهم الشعراء منذ الجاهلية في تأسيسه وإتمام بنائه. وإذا ما دققنا النظر في ذلك الصرح وجدنا الشعراء قد استعاروا له أجمل ما في عناصر الوجود من صفات، حتى لكأنهم تنخلوا من الوصف ما يلائم شعرها فلم يجدوا أروع من سواد الليل، ثم فتشوا عما يوافق بياضها فلم يروا أحسن من ضياء الشمس ونور القمر، وكذلك وجدوا بين عينيها وعيني المهاة، وبين جيدها وجيد الظبية شبهاً، وبين قدها وقوام القضيب، وبين نعومتها والكثيب صلة، فاستعاروا كل تلك الصفات للمرأة. أو أن الذوق الفني قد ركّب هذه الأوصاف في صورة واحدة ثم خُصت بها المرأة، وقد لا يكون لها من هذا التشكيل سوى الاسم.

لقد جسدت القصيدة الدعدية، التي نحن بصدد دراستها هنا، نموذجاً للجمال الأنثوي يوافق ما أقره الذوق منذ عهد امرئ القيس، ولكنها في الوقت نفسه تمتاز عن الشعر السابق بسعيها إلى ترسيخ نموذج متكامل لذلك الجمال، أو أنها أرادت أن تجمع من الأوصاف الخاصة بالمرأة ما يتمم تمثال الجمال الشكلي الذي لا يعبر عن انفعال الجماعة بالجمال الأنثوي فحسب، وإنما عن انفعالها بجمال الكون، وهو أمر يبين في آخر الأمر خلاصة الرؤية العربية للجمال.

تجب الإشارة إلى أنَّ القصيدة الدعدية تركز على الجمال الشكلي، ولهذا مؤشر دال على التحول المادي للذوق في الزمن الذي قيلت فيه،

وهو زمن متأخر نسبياً، إذ التركيز على الظواهر يناسب ما شاع من جوانب متصلة بالترف والزخرف وكان ذلك من الأمور التي غدت مهمة في حياة العرب خصوصاً في العهد العباسي.

النص[3]:

1- لهفِي على دَعْدٍ وما خُلقتْ إلاَّ لِطولِ بليَّتي دَعْدُ
2- بيضاءُ قَدْ لَبسَ الأديمُ بَهَا ءَ الحُسنِ فهو لجِلْدِها جِلْدُ
3- ويَزينُ فوديها إذا حَسَرتْ ضَافي الغدائرِ فاحمٌ جَعْدُ
4- فالوجهُ مثلُ الصبْحِ مُنْبَلجٌ والشَّعرُ مثلُ الليلِ مُسْوَدُّ
5- ضِدَّانِ لمَّا استجمعا حَسُنا والضِّدُّ يُظهرُ حسنَهُ الضِّدُّ
6- وَجَبينها صَلْتٌ وَحَاجِبها شَخْتُ المَخَطِّ أزَجُّ ممتدُّ
7- وكأنَّها وسنى إذا نظرت أو مُدْنَفٌ لمَّا يُفِقْ بَعْدُ
8- بفتورِ عينٍ ما بها رَمَدٌ وبها تداوي الأعينَ الرُّمْدُ
9- وتريكَ عِرنيناً يزيِّنهُ شَمَمٌ وخدَّاً لونُه الورد
10- وتُجيلُ مسواكَ الأراكِ على رتلٍ كأنَّ رُضَابَهُ الشَّهْدُ
11- والجيدُ منها جيدُ مُغْزِلةٍ تعطو إذا ما طالها المَرْدُ
12- وامتدَّ من أعضادها قصَبٌ فَعْمٌ تلتْهُ مرافقٌ دُرْدُ
13- والمعصمان فما يُرى لهما من نَعْمَةٍ وبضاضةٍ حجمُ
14- ولها بنانٌ لو أردتَ له عقداً بكفِّكَ أمكنَ العقدُ
15- وكأنَّما سقيتْ ترائبُها والنَّحرُ ماءُ الحُسْنِ إذْ يبدو
16- وبصدرها حُقَّان خِلْتهُمَا كافورتين علاهما نَدُّ

17- والبطنُ مطويٌّ كما طُويتْ بيضُ الرِّباط يصونها الملدُ
18- وبخصرها هَيَفٌ يُزَيِّنُهُ فإذا تنوءُ يكاد يَنْقَدُ
19- فقيامُها مَثْنَى إذا نهضتْ من ثقلةٍ وقعودها فَرْدُ
20- والسَّاق خرعبةٌ مُنَعَّمَةٌ عَبِلَتْ فطوقُ الحِجْلِ مُنْسَدُّ
21- والكعبُ أدرمُ لا يبينُ لَهُ حجمٌ وليسَ لرأسه حدُّ
22- ومشتْ على قدمين خُصِّرتا والتقتا فتكامل القَدُّ
23- ما شانها طولٌ ولا قصرٌ في خَلْقِهَا فقوامها قصدُ
24- إنْ لم يكنْ وصلٌ لديكِ لنا يشفي الصَّبَابة فليكنْ وَعْدُ
25- قد كان أورقَ وصلكم زمناً فذوى الوصال وأورق الصَّدُّ
26- للهِ أشواقي إذا نزحتْ دارٌ بنا ونأى بكم بُعدُ
27- إنْ تُتْهِمي فتَهَامةٌ وطني أو تُنْجدي إنَّ الهوى نجدُ

قراءة النص:

إن النص الآنف قائم على التركيب، بمعنى أنه يضع بإزاء كل عضو من أعضاء المرأة صفة جميلة مستعارة من عناصر الوجود، حتى استحال لوحة لا تنطوي على خصال المرأة فحسب، وإنما تلخص لنا جمال الكون ممثلاً بجمال المرأة. وبمعنى آخر إنَّ صورة المرأة في هذا النص تريك بعضاً من ضياء الشمس ونور القمر وسواد الليل ووضوح الصبح ورقة الورد وحلاوة العسل ونقاء الفضة. وإذا ما أردت أن تتبين أسرار كل ذلك بوضوح كرر النظر مرة أخرى إلى النص لترى جلد المرأة أبيضَ ناعماً، وشعرها أسودَ حالكاً، وجبينها واضحاً، وعينيها فاترتين، وأنفها أشم، وخدها أحمر، ورضابها معسولاً، وترائبها مصقولة، وساقها ريانة، ومرفقها ناعماً، ومعصميها بيضاوين، وبنانها ليناً،

وبطنها مطوياً، وخصرها أهيف، وكفلها ضخماً، وكعبها أدرم، وقدميها مخصرتين. ثمَّ ترى أن أكثر تلك الصفات وضوحاً البياض الذي يوشح البدن كله، والبياض هنا يتراءى إليك مرة خالصاً، ومرة أخرى مشرباً بالحمرة. ومعلوم أن البياض هنا قيمة جمالية تكاد تكون من أظهر قيم الغزل العربي، إذ أقرها الذوق منذ عهد امرئ القيس، وقد أشار إليها غير مرة في معلقته، يقول مثلاً[4]:

وبيضةِ خدرٍ لا يرام خباؤها　　تمتعتُ من لهوٍ بها غير مُعْجَلِ

مهفهفةٌ بيضاءُ غيرُ مُفَاضةٍ　　ترائبها مصقولةٌ كالسجنجل

كبكرِ مقاناةِ البياض بصُفرةٍ　　غذاها نميرُ الماء غيرُ المحلل

تضيء الظلام بالعشاء كأنَّها　　منارةُ مُمْسى راهبٍ متبتل

ومن الملاحظ أن امرأ القيس في هذه الأبيات لا يصور في قوله الآنف بياضاً أنثوياً خالصاً، وإنما يصور بياضاً مشرباً بالصُفرة، انظر إليه كيف يجعل المرأة في (ب 3) كبيضة النعام، ثم يجعل تلك البيضة بكراً، ويريد أنها لم تكن خالصة البياض؛ لأن البيضة البكر لا تكون إلا مخلوطة بشيء من الصُفرة.

ويبدو أن البياض المخلوط بالصفرة أو الحمرة لا يعبر عن ذوق عام، ذلك لأن تلك الخاصة لا تتكرر في نتاج الشعراء المتقدمين باطراد، فلو نظرت إلى قول الأعشى وجدته يلح على البياض الخالص[5]:

غَرَّاءُ فرعاءُ مصقولٌ عوارضُهَا　　تمشي الهُوينى كما يمشي الوجي الوحل

فغراء هنا البيضاء النقية الواسعة الجبين. وكذلك تجد المسيب بن علس ينحو نحو الأعشى في قوله[6]:

إذْ تستبيكَ بأصْلتيٍّ ناعمٍ　　قامتْ لتفتنه بغير قناع

ويقول قطبة بن أوس مشيراً إلى ذلك(7):

وتصدفتْ حتّى استبتكَ بواضحٍ   صلتٍ كمنتصبِ الغزال الأتلع

فهؤلاء الثلاثة كما ترى يتكلمون على بياض خالص، مما يدلك على أن الذوق الجاهلي أقر البياض بصورته الناصعة، وأما مَنْ صوّره مختلطاً بألوان أخرى فهذا يندرج تحت إطار الذوق الخاص. بدليل أن الشعراء المحدثين في طور محاكاتهم النماذج المتقدمة لم يخرجوا عما أسسه الذوق الجاهلي فيما يتصل باستحسان البياض الخالص الذي يكاد يضيء. يقول أبو الطيب مثلاً(8):

أمِنَ ازديارَكِ في الدُّجى الرُّقباءُ   إذ حيثُ أنتِ من الظلام ضياءُ

إنَّ صفة البياض مكينة في الشعر، وليس ذلك فحسب، وإنما تجدها على رأس القيم التي أقرها الذوق منذ الجاهلية، وليس هنالك من الأسباب ما يجعلها راسخة بهذه الصورة سوى أن الفن أراد أن يجعل من صورة المرأة مجالاً للتأمل الكوني، ولهذا السبب ترى أن البياض الساطع هنا يجعل ضياء الشمس بعضاً من أوصاف المرأة، أو أنه أراد أن يرى الشمس في شخص المرأة كما عبر أبو الطيب(9):

قلقُ المليحةِ وهي مسكٌ هتكها   ومسيرها في الليل وهي ذكاءُ

أنت تلاحظ أن من أسرار صفة البياض أن بدأ بها التشكيل الجمالي الباهر في النص الذي نعالجه، ليقوم للمرأة على أثره لوحة متكاملة، ومن الضروري أن نشير أن هذا النموذج الفني لا يرسخ مبدأ الجمال؛ ذلك أن الفن كما قلنا يتيح مجالاً واسعاً للتجاوز. من أجل ذلك كانت صفة البياض مجالاً للتخطي أو النقض في الشعر. إذ تجد من بين الشعراء مثلاً من يتغزل بالمرأة السوداء، فيعلو بصفة مناقضة للبياض، في محاولة للخروج على ما هو مألوف، فقد ذُكر أن شاعراً

يسمى عاصم بن عمر اللخمي عاش في زمن الرشيد تغزل بامرأةٍ سوداء فلما عوتب في ذلك قال[10]:

وقال أناس لو تبدلت غيرها لعلكَ تسلو إنما الحبّ كالحب

فقلت لهم إذ هان ما بي عليهم دعوني فلا واللّه ما طبكم طبي

هبوني أدرتُ الطرف أسلو بغيرها فمن ليَ فيها أن يطاوعني قلبي

دعوني فإني لست عنها بصابرٍ ولا تائبٍ ما عشتُ منها إلى ربي

وقال شاعر آخر يقال له عصم بن وهب يتغزل بنسوة من السودان[11]:

مُشبهاتِ الشّباب والمسك تفديـ ـكُنَّ نفسي من نائبات الخطوب

كيف يهوى الفتى الأديبُ وصال الـ ـبيض والبيضُ مشبهات المشيب

ولعلك تلاحظ ما في الشاهد الثاني من ذم للبياض، وتجد لهذا الأمر نظائر في الشعر، منه قول جران العود[12]:

ألا لا يُـغَـرَّنَّ امـرأ نـوفـلـيـةُ على الرأس بعدي أو ترائب وُضَّحُ

فهذه جميعاً من الأمثلة التي تبين طرفاً من الرغبة لنقض ما هو ثابت من قيم الجمال، ولكنها لا تصنف في النهاية إلا ضمن مساق تهكمي أو طريف.

وبإزاء صفة البياض تجد في القصيدة الدعدية صفة السواد التي تشمل الشَّعر، وهي صفة مكرورة عند الجاهليين، يقول امرؤ القيس[13]:

وَفَرْعٍ يُـغشّي المتن أسودَ فاحمٍ أثيثٍ كقنو النخلة المتعثكل

غدائره مستشزراتٌ إلى العلا تضل المداري في مثنّى ومرسل

وواضح أن اجتماع البياض والسواد في النموذج الأنثوي الذي نحته الشعراء تجسيداً للمرأة، يشي بالتضاد الحاصل بين وشاح هنا ليس حلية تلبسها هذه القصيدة، وإنما فيه دلالة على موقف يصور ظواهر الوجود ممتزجة بانفعال المنشئ. من أجل ذلك ترى أن القصيدة الدعدية عندما تستعير سواد الليل لشعر المرأة في (ب 4) ترمي إلى أبعد من إثارة لون من ألوان التشبيه، إنها تستعير الليل لتحيله لوناً فنياً يتسق ويتضاد في آن واحد مع سائر الألوان في اللوحة.

وإذا ما توغلنا في النص نقص أثر الأوصاف التي خُلعت على المرأة، طالعنا طرف يتصل بجانب التضاد أيضاً، وهو المتصل بالجبين والحاجب، إذ الجبين أبيض واضح، وقد رُكّب عليه حاجب أسود فاحم دقيق مقوس له زُجُّ كزج الرمح.

ونقف بعد ذلك على نعت العينين وقد استوطن فيهما الوسن والفتور، ولكن هاتين الصفتين تلازمان في الأشعار صفتي الحور والنجل، وقد أشاعهما في الناس جرير والمتنبي فقال الأول في الحور[14]:

إنَّ العيون التي في طرفها حور قتلننا ثم لم يحيين قتلانا

وقال الآخر في الأعين النجل[15]:

مثّلتِ عينك في حشاي جراحة فتشابها كلتاهما نجلاء

ولا تحسبن أن جريراً والمتنبي قد اخترعا هذين الوصفين، بل إن المتقدمين هم اللذين صاغوهما في الأشعار، يقول الحادرة[16]:

وبمقلتي حوراء تحسب طرفها وسنان حرّة مستهل الأدمع

ولست تجد عضواً من أعضاء المرأة قد أصابته أوصاف غزيرة، أو مسته تشبيهات فريدة، أو علقت به معان غريبة، مثل عينيها اللتين

غدتا باباً للإبداع غير محدود ولا موصد، ولهذا ترى في صفة العيون موضوعاً لا ينحصر يبدأ بملاحظة وجه الشبه بين عيني المرأة وعيني الظبية مثلما يذكر عنترة[17]:

وكأنما نظرت بعيني شادن   رشأٍ من الغزلان ليس بتوءم

ويصل إلى الواحات وغابات النخيل أو الشرفات كما يقول السياب في الزمن الحديث[18]:

عيناك غابتا نخيل ساعة السحر   أو شرفتان راح ينأى عنهما القمر

ومن الملاحظ أن القصيدة الدعدية لا تتعلق بكل هذه الألوان التي رسمها الشعراء لعيني المرأة في مختلف العصور، وليس من شأنها أن تتعلق بها؛ لأنها لا تسعى إلى التفصيلات وإنما تنصرف إلى المجمل وهي ترسم نموذجها الأنثوي الرائع.

لقد قامت القصيدة ببناء لوحتها عضواً عضواً، أو رسمت لوحتها لوناً لوناً، وقد بدأت البناء على غير العادة من الأعلى إلى الأسفل، فشكل في البدء الوجه فالشعر فالجبين فالحاجب ثم رُسِمَتْ العينان، وفي (ب 9) يأتي دور الأنف والخد، إذ يستحسن في الأنف الشمم، وتستحسن في الخدين الحمرة، ويذكر من الوصف الجيد للخد السهولة والنقاء، يقول امرؤ القيس[19]:

تصدُّ وتبدي عن أسيل وتتقي   بناظرة من وحش وجرة مطفل

وبعد ذلك تنصرف القصيدة إلى الأسنان ومائها، فيستعذب فيها الطعم اللذيذ والبرودة وطيب الرائحة، يقول عنترة[20]:

وكأن فارة تاجر بقسيمةٍ   سبقت عوارضها إليك من الفم

ثم تقف القصيدة على صفة الصدر والنحر، فإذا بهما قد سقيا

ماء الدُّرِّ، وكان الأقدمون قد شبهوا الصدر بالمرآة على نحو ما يصور امرؤ القيس في قوله[21]:

مهفهفةٌ بيضاءُ غيرُ مُفاضةٍ ترائبها مصقولةٌ كالسجنجل

وتشير إلى الجيد الذي أشبه جيد ظبية، وبعد ذلك تلتفت إلى الساعد والمرفق والمعصم والزند والبنان. وتمعن بعدئذ في المفاتن كـ..... الذي أشبه حُقّ العاج، وقد أسس الجاهليون هذا التشبيه، يقول ابن كلثوم[22]:

..... مثل حُقِّ العاج رخصاً حصاناً من أكف اللامسينا

ثم تظهر محاسن البطن وما إليها.. وكان الأعشى قد أطال الوقوف في شعره عند تلك الأعضاء، يقول مثلاً[23]:

إذا تلاعب قرناً ساعة فترت وارتج منها ذنوب المتن والكفل

وتخلص القصيدة إلى وصف الساق والكعب والقدم لتنهي رسم تمثالها معتمدة على ما أرساه الذوق الشعري القديم من قيم فنية وجمالية، مثل قول الأعشى[24]:

هِركُولةٌ فُنُقٌ دُرْمٌ مرافقها كأنَّ أخمصها بالشوك منتعلُ

ويمكن القول إن هذا البناء الجميل الذي تم في القصيدة الدعدية لا يركز على التفصيل بقدر ما يهدف إلى التكامل. من أجل ذلك لم يرجع من المبادئ الجمالية غير مبدأ الاعتدال، وقد صيغ ذلك المبدأ في (ب 23):

ما شأنها طول ولا قصر في قدها فقوامها قصد

ومعروف أن الاعتدال متصل بالذهنية العربية الإسلامية إذ ترى

فيه صنو الجمال. لهذا ترى كل شيء في حياة تلك الأمة إنما يقاس بالاعتدال أو الوسط.

ومن المهم أن ندرك بعد الذي تقدم أن جميع ما انطوت عليه القصيدة الآنفة من قيم مبثوث أو متناثر في تضاعيف شعر المتقدمين، وهذا معناه أنها لم تبدع صفة أو تخترع معنى في وصف المرأة، ولكنها جاءت بما يعدل الاختراع، أو يوازي الإبداع من جهة أنها أعادت صياغة النموذج الفني من خلال رؤية متكاملة للجمال الأنثوي، يمكن أن يؤسس على كل ذلك نظرية متكاملة خاصة بالجمال الشكلي للمرأة عند العرب. وعلى هذا الأساس تكمن قيمة هذه القصيدة في قدرتها على التشكيل القائم أصلاً على تمثل الفن القديم ليس الشعري فحسب، وإنما النثري المتمثل ببعض المرويات السردية التي علقت بالأمثال كالمثل المعروف «ما وراءكِ يا عصام»، إذ روى المفضل أن أول من قال ذلك الحارث بن عمرو ملك كندة لما بلغه جمال ابنة عوف، فدعا امرأة يقال لها عصام ذات عقل ودهاء وقال لها: اذهبي حتى تعلمي علم ابنة عوف، فلما عادت سألها قائلاً: ما وراءك يا عصام فقالت: رأيت جبهة كالمرآة مصقولة..[25].

ويجد القارئ تداخلاً كبيراً بين القصيدة والمثل من جهة تماثل الصفات أو تدرجها، مما يشي بأن القصيدة قد احتذت على المثل، أو حولته من المنثور إلى المنظوم. ويمكن تبيان التشابه بينهما من خلال الجدول الآتي:

العضو	صفته في حكاية المثل	صفته في القصيدة
1- الجلد	×	أبيض
2- الشعر	حالك كأذناب النخيل	فاحم جعد
3- الوجه	×	مبيض

العضو	صفته في حكاية المثل	صفته في القصيدة
4- الحاجبان	كأنما خطا بقلم، أو سوداً بفحم	حاجبها شخت المخط أزج ممتد
5- العينان	العين عين عبهرة	وسنى فاترة
6- الأنف	كحد السيف	يزينه شمم
7- الخدان	كالأرجوان	كالورد
8- الأسنان	غر ذات أشر	رتل كأن رضابها شهد
9- الفم	كالخاتم	×
10- اللسان	فصيح	×
11- الشفتان	حمراوان	×
12- الريق	شهد	شهد
13- الجيد	كالفضة	كجيد مغزلة
14- الصدر	تمثال دمية	ماء الدر
15- العضدان	مدمجان	قضب
16- المرفقان	ليس بينهما عظم يمس	درد
17- الكفان	دقيق قضبهما	×
18- المعصمان	×	بيضاوان
19- الأنامل	يمكن عقدهما	ينعقدان
20- النهدان	كالرمانتين	كحق العاج
21- البطن	مطوي كطي الرياط	مطوي كبيض القباطي المدملجة
22- السرة	كالمداهن	×
23- الظهر	كالجدول	×

العضو	صفته في حكاية المثل	صفته في القصيدة
24- الخصر	دقيق	أهيف
25- الكفل	كأنه دعص	ضخم
26- الفخذان	ملتفان	ملتفان
27- الساق	كالبردية	خرعبة
28- القدم	مخصرة	مخصرة

ومن الواضح أن القصيدة لا تحيط بكامل الصفات التي انطوت عليها حكاية المثل كما هو الشأن في صفة الفم واللسان والشفتين والكفين والسرة والظهر والخصر. وبالمقابل انفردت القصيدة بصفة الجلد والوجه والمعصمين. وما عدا ذلك فالتشابه قائم في أغلب الصفات وإن اختلف اللفظ أحياناً، وهذا معناه أن جهة الاحتذاء وقعت في محاولة القصيدة صياغة القيم الفنية التي ساقها المثل، على النحو الذي لاحظناه آنفاً عند كلامنا على تمثلها القيم التي تناقلها الأقدمون في أشعارهم. وعلى هذا النحو تبدو القصيدة الدعدية مستوعبة بعض أنحاء الأوصاف الجمالية للمرأة في الأدب شعره ونثره، وهي بلا شك تتداخل ونصوص لا حصر لها، ذلك لأنها تستلهم التراث أو تبعثه بصورة على غاية من الروعة، ولكننا اكتفينا بما سقناه خوفاً من الإطالة.

وخلاصة القول: إن القصيدة التي بين أيدينا لا تصور الانفعال بجمال الأنثى فحسب، وإنما تصور الانفعال بجمال الكون وتناسقه، وهذا واضح في نزوع القصيدة إلى التوسع في الوصف والتصوير، فكأنها تريد أن ترى جمال الكون كله في صورة امرأة، من أجل ذلك كانت تلك الصورة على غاية من التناسق والانسجام والتوازن وهذا ما يجعلها جزءاً من اللوحة الكونية الرحبة القائمة على تجاوز سلطة

العالم، تلك السلطة التي تريد أن تحدد الأشياء وتعطيها من الأشكال والألوان ما يجعلها أحياناً على درجة كبيرة من الاختلاف والتنافر. غير أن الفن يأبى إلا إدراك التوافق والتناغم بين الموجودات، لهذا قام على التشكيل، أو أنه حاول كل شيء يبدو متنافراً إلى ما يُشعِر بالتوافق. فالفن بهذا المعنى أشبه بالسحر الذي يحول كل شيء بلمسة واحدة، وليس غريباً في ضوء ذلك أن يجتمع نور القمر وضياء الشمس وسواد الليل وعينا المهاة وجيد الظبية ودقة القضيب ونعومة الكثيب في صورة واحدة يضاف إليها اسم المرأة، فتصيب تلك اللوحة بعد ذلك حظاً عظيماً من الجمال.

هوامش البحث

1) القصيدة الدعدية نسبة إلى دعد التي قيلت فيها، وقد وقف عند هذه المسألة د. صلاح الدين المنجد انظر (القصيدة اليتيمة) ص: 8.

2) انظر مجلة عالم الفكر (مجلد 23 العددان 1، 2 يوليو سبتمبر 1994) و(العدد 27 يوليو 1998) وعنوان المقالة (العلاقة بين الجمال والأخلاق في مجال الفن) د. رمضان الصباغ ص: 98.

3) أخذ النص من كتاب (شعراء عباسيون منسيون) دراسة وتحقيق: إبراهيم النجار ط تونس، وله رأي في القصيدة انظر ص: 20 وما بعدها.

4) امرؤ القيس (ديوانه) ص: 18.

5) الأعشى (ديوانه) ص: 37.

6) المفضل الضبي (المفضليات) ص: 85.

7) المصدر السابق.

8) المتنبي (ديوانه) ص: 140/1.

9) المصدر السابق.

10) القفطي (المحمدون من الشعراء) ص: 130.

11) المصدر السابق.
12) النجار، إبراهيم (شعراء عباسيون منسيون) ص: 537.
13) امرؤ القيس (ديوانه) ص: 19.
14) جرير (ديوانه) ص: 128.
15) المتنبي (ديوانه) ص: 141/1.
16) المفضل (المفضليات) ص: 146.
17) عنترة (ديوانه) ص: 108.
18) السياب (ديوانه) ص: 134.
19) امرؤ القيس (ديوانه) ص: 20.
20) عنترة (ديوانه) ص: 109.
21) امرؤ القيس (ديوانه) ص: 21.
22) ابن كلثوم (المعلقات العشر) للزوزني: 188.
23) الأعشى (ديوانه) ص: 39.
24) المصدر السابق.
25) الميداني (مجمع الأمثال) ص: 138/1.

❀❀❀

قراءة في المستوى الدلالي لنص قديم

صبار نور الدين

لا شك أن الآليات التعبيرية التصويرية تتفاوت أهميتها من شاعر لآخر ويخضع اختيارها من قبل الشعراء لاعتبارات شعورية وفكرية وفنية تتعلق بالذات الشاعرة، وبالذات الثانية التي هي موضوع الرسالة الشعرية.

قد يبحث الشاعر في بعض التجارب الشعرية والشعورية عن وسيلة تصويرية غير التشبيه بأنواعه وغير الكناية بأصنافها وغير أنواع الكتابة العادية، لأن اللغة العادية لا تسعفه، والتعبير المألوف لا يجسد المكنون، والخطاب المباشر لا يستجيب للمتواري المخبوء، ولحظتها لابد من انتهاك لمعجمية اللغة ولابد من تحويل لمسارها المتواتر نحو مسار جديد، ولا مفر من كسر نظامها الدلالي القائم على الملاءمة بين اللفظ والمعنى، من أجل تحقيق شعرية اللغة، وتجاوز اللغة الخطابية، لأن «شعرية اللغة تقتضي خروجها الفاضح على العرف النثري المعتاد، وكسر قواعد الأداء المألوفة لابتداع وسائلها الخاصة في التعبير عما يستطيع النثر تحقيقه من قيم جمالية»[1] لا تعدم فيها الفكرة ولا تلغى فيها العاطفة.

وهنا تطل الاستعارة كواحدة من الوسائل التي يتمظهر فيها الخرق المعجمي، والانتهاك الدلالي للتعبير عما عجزت عنه الأدوات الشعرية الأخرى سواء أكانت شعرية أم نثرية، لأنها الأقدر على حمل

المدلول وصيانته من الابتذال، ولأنها الأقوى على احتضان المضمون وصيانته من التجزئة، والأكفأ على إيواء المعنى وضم الدلالة.

والناظر في الصورة الاستعارية بقسميها كشكل من أشكال المجاز بمعانيه الواسعة يبصر جيداً أنها تتراوح بين الخرق والبناء، ونعني بالخرق التصديع والتهديم المنظم والهادف لشفرات اللغة وأبنيتها المعجمية والدلالية، ونفهم من البناء أنه بعد الخرق يكون الاستعمال والتوظيف للغة جديدة، هي بمثابة البناء المستحدث على أنقاض اللغة المتعارف عليها، وهكذا يصبح الخرق وسيلة للبناء ويضحى البناء لغة ثانية تزيد روح اللغة صحة وعمارة وعمرا، وتزيد مداليلها سعة، ويمسي الشعراء بإنتاجهم الشعري الساحر مجمعاً لغوياً شاعرياً تستقي منه القلوب ماءها وتستلهم منه العقول حكمها وغذاءها وترتشف منه المشاعر بمختلف مشاربها ما طاب لها من العواطف والأحاسيس، لأن اللغة الشعرية في الصورة الاستعارية إحساس ووعي مقصود، «إنها تفرض نفسها باعتبارها أداة فوق الرسالة التي تتضمنها وأعلى منها وتعلل عن نفسها شكل سافر، كما أنها تشدد بانتظام على صفاتها اللغوية، ومن ثم فلا تصبح الألفاظ مجرد وسائل لنقل الأفكار، بل أشياء مطلوبة لذاتها، وكيانة مستقاة بذاتها»(2).

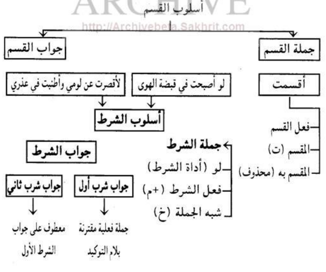
النموذج الأول:

فأقسمت لو أصبحت في قبضة الهوى — لأقصرت عن لومي وأطنبت في عذري
ولكن بلائي منك أنك ناصح — ولأنك لا تدري بأنك لا تدري(3)

هذان البيتان من قصيدة للشاعر حماد عجرد، تعرض فيهما للإمام أبي حنيفة الفقيه الأصولي المعروف، لأنه لامه على ما هو عليه

من التهتك والمجون، واتهمه بأنه حديث العهد بالنسك، وأنه كثير من شاركه الإثم والمعصية - حسب ما أورده في نصه الشعري -[4].

يستهل الشاعر هذه المقطوعة بقسم، وهو حلف الغرض منه التوكيد، وإثبات أن المقسم به حق، وإثبات أنه على صواب من تصريحه، وعلى بينة من أمره، فما على السامع أو المتلقي إلا التصديق والثقة بكلامه، وقد يكون الغرض منه جلب الأنظار ولفت العقول لأنه من عادة الناس أن الحلف عندها تعظيم لله عز وجل سيق لإيضاح ما سيتلوه من تقرير سداد لا كذب فيه ورشاد لا باطل معه، فالإنسان من طبعه إذا سمع الحلف ينظر ويلتفت لمتابعة ما سيعقب الحلف من أمر عظيم وما سيأتي من بعد شأن مهم ذي بال، هذا عن القسم، أما جواب القسم فلم يرد في جملة بسيطة واحدة وإنما ورد مركب في عدة جمل وهذا ما سنوضحه:



هذه البنية التركيبية مهمة جداً من حيث كشافتها الفضولية وإثارتها للمتلقي في كافة بناها.

1 - جملة القسم مثيرة وملفتة في ذاتها تدفع بصاحبها إلى الانتظار والظفر بسماع جواب القسم.

2 - جواب القسم بدوره يضطر صاحبه إلى إدامة الترقب لما سيأتي نظراً لكونه غير وارد في جملة واحدة وإنما مركب من عدة جمل تتكامل فيما بينها لأداء وظيفة إبلاغية واحدة هي:

أ - جملة الشرط: سماعها يفضي إلى الحرص على سماع الجواب الشرطي التالي بها.

ب - جواب الشرط الأول: لا يشبع فضولية المتلقي لأنه متبوع بواو العطف المحيل على جملة أخرى.

ج - جواب الشرط الثاني: يحمل هو الآخر من الجماليات ما يوجب له القراءة المتكررة إذ يصنع مع جواب الشرط الأول صورة تقابلية تتنازعها درجتان مترامیتان من الإطالة والقصر.

وإذا بحثنا عن الوظيفة النحوية التي أنيطت بالصورة الاستعارية «قبضة الهوى»، نجدها في محل رفع خبر للفعل الناقص «أصبح»، وهذا المحل الذي احتلته يؤهلها لكي تكون محط نظر وموقع تمعن، إذ لو قرأنا على المتلقي «أصبحت» وسكتنا لرفض وطالبنا بإتمام الجملة لينكشف له الخبر لأن «ماذا» تقلقه وتدفعه إلى ذلك فإذا به يقبض على الجواب الخبري «في قبضة الهوى».

هذا الطرح التركيبي النحوي الذي سقناه آنفاً لم يكن اختياراً مرتجلاً وإنما دفعنا إليه دفعاً، لأننا عند تدبرنا بعمق للبنية التركيبية التي سيقت فيها الاستعارة ألفينا أن هذه البنية المتميزة في تناسقها،

ودفع بعض لبعض، وفي إثارتها للمتلقي قد هيئت للصورة الاستعارية جواباً مشحوناً عماده «المفارقة والتناقض والتوتر والتصوير»(5)، وأعدت لها فضاء يؤهلها للقراءة العميقة والدراسة النافذة المؤسسة على إطالة التدبر والإكثار من الملاحظة، وحضرت لها موقعاً وسطياً يجعلها لا تغادرها العيون ولا تفارقها الأذواق.

الشاعر في هذا النص الشعري بعد أن حلف يوجه الخطاب إلى أبي حنيفة النعمان أنه لو قدر له فأصبح ذات يوم في قبضة الهوى لعرف الحقيقة وأدرك الأمر وتراجع عن موقفه ولين ردود أفعاله تجاه من يلوم وصوب من يهاجم، وذلك يوضح قوة الرفض الذي يختزنه النص، وأنه موجه إلى رجل دين يمثل السلطة الدينية في المجتمع.

إذا عدنا إلى صلب دراستنا وتملينا جيداً عبارة «قبضة الهوى» يدرك «أن اللغة في الخطاب الأدبي خاضعة لمبدإ الاختيار والتوزيع كما بينا سابقاً، وهي بذلك تصبح عملية مقصورة ولعل الذي يؤكد على هذا التعمد هو أن اللفظة المختارة تتعدى الدلالة أو الدلالة الذاتية إلى الحافة؛ فإذا كانت اللسانيات قد أقرت أن لكل دال مدلولاً، فإن الأدب يخرق هذا القانون فيجعل للدال إمكانية تعدد مداليله»(7)، فالتوزيع قد لاحظناه عند دراسة البنية التركيبة، أما الاختيار فهو ينطبق على العملية المزجية بين «القبضة» و«الهوى» وهو اختيار عمدي مقصود كي تغادر كل لفظة دلالتها الذاتية إلى دلالات جديدة أوسع بكثير عدداً ونوعية من الأولى؛ وهنا يكمن الخرق الذي تباشره الصورة الاستعارية من أجل جعل الدوال قادرة على التعدد الهادف والتنوع البناء في مداليلها، وهذا هو البناء الذي تقوم به الاستعارة فهي لا تقف عن الخرق والاصطدام بل تبدل ذلك نظاماً آخر، وتجعله نسقاً ثانياً جديداً يعبر عما لا تستطيع التعبير عنه العبارتين وكأنهما منعزلين عن بعضهما البعض.

إن اختيار «القبضة وربطها بالهوى» جمع بين الحاضر والغائب، مزاوجة بين المحسوس المادي والمعنوي الشعوري، مزج بين الظاهر المتجلي والباطن القوي المهيمن، فالشاعر أراد أن يصور لنا نظرته للهوى ورؤيته للحب ووجهته للعشق، فلم يجد في اللغة المعجمية الأولى ما يشفي غليله وما يصور شعوره وما يجسد فلسفته وما يشخص معاناته وكدحه، ورأى في ذلك نقص وثغرات تجعل إحساسه لا ينقل ومكفون لا يتجلى ويظهر، فراح ينقب وينحت من صخور اللغة الأولى غرفة لغوية ثانية هي الحرف الملخص، وهي الخطاب المقتدر الذي يستطيع حمل الثقيل ورفع الكثيف ومرافقة المتأبي المتنامي.

قد يطيب للبعض الذي لا يريدون إعنات أنفسهم ولا يريدون حملها على استفراغ الطاقة في التعامل مع اللغة الشعرية أن يقولوا إنما أراد الشاعر قوة الهوى وشدته وعنفه وقوة بأسه، لو أراد ذلك لعبر بذلك أو صرح بما يقارب أو يرادف ذلك؛ على حين أن لجوء الشاعر إلى هذه الصناعة إنما يريد بها المكاشفة عما هو أعلى من الظاهر وأرقى من المباشر.

القبضة في اللغة هي ملك من الشيء. أمسكه بيده. الملك. ضم عليه أصابعه. والهوى: الميل القوي إلى النساء. الحب العنيف. العشق المبيد. ميل النفس إلي الشهوة بقوة واستمرار. كما يطلق على الغرام والاشتهاء الدائم للنساء والاستئناس بهن ولهن دون غيرهن.

إن هذه الصورة تسجيل لجاذبية الهوى المذلة وعرض لشراسته المهيمنة ورصد لفتنته الآسرة، إعلان لإرادته التي لا تعرف الإدبار والتردد، بل تعمل للقفز فوق الإرادة وتتمتها، إنها لحظات هيمنة الهوى علي القلوب وإردائه لها سكرى في واقع ثان لا ضمير فيه يسمع ولا فطرة فيه تستجاب، «في قبضة الهوى» اعتراف لا يعيه إلا الذين ملكهم وسباهم، وخطاب لا يفقهه إلا الذين استعبدهم وأخضعهم له،

فإذا هم عبيد منفذون بكل قوة لما يدعوهم إليه، وجنود أوفياء قيمون على كل أمر وكل شأن يصدر منه إليهم.

«في قبضة الهوى» تلخيص لمجمل شكاوى التائهين في دروبه والمتخبطين في مسلكه، هي إيجار شامل لكافة الأساطير والخرافات والحكايات التي تروى عن طرف العشاق الذين أبادهم الاشتهاء العارم الجارف للنساء.

«في قبضة الهوى» إقرار هازم صادر من شخص خالط الهوى وجالسه، شاربه وآكله، ساره وناجاه، فكانت المعاناة التي لا نور فيها وكانت المكابدة التي لا شعاع يطل بعدها، وكانت الفتنة التي تزلزل، لا انفراج يلوح بعد ولا كسوف يعلن عن زوالها وفنائها.

هذه الصورة الاستعارية من خلال بعض ما توحي به - والذي أشرنا إليه - أنتجت اتساعاً هائلاً في الدلالات بفضل كلمتين فقط، وأبرزت لنا بجلاء أن هذا النوع من الصور الشعرية لا يفسر ولا يفهم المعنى وإنما يتجه إلى تغريبه وجعله فضفاضاً غير واصف يستغرق آلام الغارقين في أوحاله ونشوات المتغنين بلذاته، وحسر التائبين الراجعين من مطارقه وعذاباته، فالاستعارة ببنيتها الغريبة والجديدة إن هي إلا إزاحة لمعان أولية أو إحياء لدلالات تالية مطبوعة بسمة الجدة والاتساع، وبصفة العمق والانفتاح، وبميزة القابلية على الإفاضة في البوح والاسترسال في الولادة التي لا يعيبها حمل ولا يشقيها مخاض لأنها تعي أن تباشير الميلاد الذي لا يغني عن آلام المخاض.

الوجهة الدلالية الثانية التي يمكن أن تستوقفنا عندها هذه البنية الاستعارية أنها من الناحية العاطفية لا تحمل عواطف إيجابية من الشاعر تجاه الهوى، بمعنى أن هذه الصورة لا تنطوي على رغبة أو ميل ولا تتضمن حباً أو وداً ولا ينضوي تحتها حنان أو تعاطف بل العكس

هو الراجح، إن إضافة القبض على الهوى بما يوحي به القبض من شراسة وعنف، ومن شدة وغبن صراخ يفيض بأحاسيس الحزن والأسى ومملوءة بمشاعر الغلبة والهزيمة. إنه إحساس بخيانة الآخر وفتكه، وشعور بنهبه وغصبه، فما يفعل الأرنب بين أنياب الأسد؟ وما عسى أن يصدر من المهزوم المنهوك المصروع؟.

إن معايشة الشاعر لهذه الحال المصطلية بكل أنواع النفي والتشريد، هي التي يريد الشاعر أن يتوسل بها لدى أبي حنيفة حتى يقلع عن اللوم ويمسك عن العتاب ويكف عن إرسال لسانه فيه ويغض طرفه عن متابعته ومباغتته في كل لحظة، وفي المقابل يريد الشاعر منه الابتعاد عن ذلك واستبداله بما يقابله، أي يرغب منه أن يرفع اللوم عنه، وأن يوجد له أعذاراً، فيما يصنع وأن يبحث له عن حجج ومبررات يعتذر له بها ويغفر له عنها، والمطالبة بالإطناب تأكيد الإكثار والمبالغة والاسترسال في العفو والإصفاح والإعراض عنه وعدم الالتفات إليه.

الوجهة الدلالية الثالثة لهذه الصورة الاستعارية أنها **تحمل خطاباً** إبلاغياً ذا ثلاث شعب:

- إعلام وتقرير وتنبيه عن حال الشاعر موجه إلى أبي حنيفة، إلى المحيط وإلى كل متلق.
- تحذير وتهديد إلى اللائم ومن تابعه على كل من أسقطه الهوى وغلبه.
- رجاء الدعاء باللطف بما تجري به المقادير حتى يخرج كل مبتلٍ من ابتلائه دون هلاك.
- الرحمة بالعصاة، والبحث عن سبل أخرى أكثر نجاعة نحو هديهم.
- تأكيد على خطورة اللوم الذي يبعث اليأس ويزرع القنوط في

الإنسان ويمكن منه الشيطان فتنغلق أمامه أنوار الرجوع وأضواء الأوبة.

إن هذه الصورة الاستعارية كما لاحظنا كانت لها قدرة على التأثير والإثارة ومن العوامل التي جعلتها في هذا المستوى من الإنتاج المتجدد من الدلالات هو قوة الصلة وشدة الشبه بين المستعار والمستعار له حتى أنه يتخيل للقارئ أن الصلة قائمة والرابطة ظاهرة حقيقية ملموسة في الواقع، وليس مجرد صلة فنية أو لعبة جمالية عقيمة مختلفة، وبنظيرات هذه الاستعارات نجد «الجماد حياً ناطقاً، والأعجم فصيحاً، والأجسام الخرس مبينة، والمعاني الخفية بادية جلية»[8]، تفسح أمام المتلقي آفاقاً من المشاهد الرائقة وفيها من الصور الساحرة، ونسلاً كثيراً من الدلالات المتتالية كالريح المرسلة لا تقف معانيها ولا تقل مضامينها.

النموج الثاني:

خانهم الدهر بعد عزّهم والدهر بالناس ....[9]

هذا البيت للشاعر الهيثم بن عبدالله الخثعمي مأخوذ من قصيدة نظمها بمناسبة فشل الثورة العلوية[10]، عبر فيها عن استيائه وحزنه لمقتل زعمائها، هاجياً العباسيين صانعي هذه المأساة.

هذا النص الشعري وصف فني ورصد تصويري وتسجيل موح للواقع المر المزري الذي آل إليه هؤلاء الذين لا يستحقون هذا الوضع الطارئ، ولا يليق بهم هذا القدر القاهر الذي لم يخير فقط الذين سقط عليهم من عل، وإنما دوخ سائر العاقلين الغيورين على أصحاب الحق، إن الحدث مفاجئ وقع على حين غفلة وعلى غرة ولم يكن في الحسبان،

قبل أن نبدأ في مفاتحة هذه الاستعارة بأجزائها المختلفة هل سنجدها «أمد ميداناً وأشد افتناناً وأكثر جرياناً وأعجب حسناً وإحساناً وأوسع سعة وأبعد غوراً، وأذهب نجداً في الصناعة، وغوراً»[11]، أم تكون على غير هذه الصفات؟

هذا التسجيل التصويري للدهر جعل منه شخصاً لا يحفظ عهداً، ولا يصون ميثاقاً ولا يراعي وفاء ولا يكبر إحساناً ولا يجل براءة أو معروفاً أو جميلاً، وإنما ديدنه اللؤم الذي لا يعي المعالم ولا ينتبه للحدود، ودأبه الغدر الذي يتجرد فيه صاحبه من كل حياء وحشمة، وسلوكه الفتك دون سابق إنذار، هذا الفتك الذي ما إن باشر شره وسطوته لا يفيق ولا ينتهي إلا ريثما يبدأ الخزيّ في فريسة أخرى دون حسبان، أي بعدٌ للمصير الذي سيعقب ذلك وللمال الذي سيتلو عمله؛ هذا المآل الذي لن يكون إلا سوءاً وشراً، وعذاباً وتنكيلاً.

إن شفرة «الدهر» من خلال الرسم الاستعاري المتكرر في جملتين مختلفتي الحركة الأولى فعلية كلها حركة وتجدد، والثانية اسمية كلها سكون وثبات، تضفي على الزمن الذي يعيشه القوم المغلوبين كل الصفات التي تجعل منه دائم التلون والتعبير، مستمر الدوران والتقلب، لا يعرف الثبات في التعامل ولا يقر الأحادية في الاختلاط بالناس من آمن شره وتقلبه تلفت أعصابه وغارت راحته ورحل قراره وعصف بطمأنينته. ومن استأنس له واستنام إلى جانبه رأى منه عجباً لا يطاق وشاهد نكالاً لا يحتمل وأبصر تناقضات تجعل الإنسان لا يبحث عن التفسير والتحليل بقدر ما يبحث عن السلامة والنجاة منها، كما نفهم من إقران الخيانة بالدهر أن الذي مارس الخيانة على كل الناس الذين يعيشون تحت وطأته، فكل الذي يجري عليهم الدهر، فعلوا الفعلة وارتكبوا الخطيئة واقترفوا الجريمة.

ها نحن في صدد الاقتراب من جزء من هذه الاستعارة وقد

ألفيناها تحتوي على العناصر السالفة التي ذكرها عبدالقاهر الجرجاني من حسن وفنية وإحسان، ومن سعة وبعد وغور.

بعد أن وقفنا عند بعض الدلالات التي ولدتها الصورة الخاصة بالدهر، ننتقل إلى الدلالات التي توحي بها الخيانة التي نعت بها الشاعر الدهر. ولعل وجود كلمة «بعد عزمهم» تساعدنا كثيراً في فك شفرات دلالات الخيانة وفي استحضار النشاط المضموني الذي أنيط بحمله «خانهم». فالعزّ يوحي ببعض ما يوحي به: الرفعة والكرامة، السموّ والألفة، الغلبة والقوة، السيطرة والحكم، الرقي والازدهار، الراحة والاستقراء؛ بهذا التمثل الدلالي يمكن فهم بعض مقاصد الخيانة المقترفة في نظر الشاعر من قبل الدهر.

فالخيانة تعني بعد هذا الإذلال والإهانة، الاحتقار والسلب، الضعة والإضعاف، انتهاك الأعراض ومسخ الأشراف، الهزيمة والخسارة، التقهقر والانحطاط، القلق، والاضطراب، الهلع والجزع، وتلك علامات الرفض الذي يكتنه النص من خلال لفظة «خيانة».

وإذا كانت الخيانة بهذه الأشكال فلا عجب من أن يلجأ الشاعر إلى تكرار الاستعارة ذاتها لكن في نظام جملي يختلف عن النظام الأول الذي سيقت بها الاستعارة الأولى:

الصورة الاستعارية	خاتم الدهر	جملة فعلية	فع+فا+ مفعول به -	جملة ابتدائية
الصورة الاستعارية	والدهر بالناس خائن ختل	جملة اسمية	واو الحال+ مبتدأ+ ج م+ خ+ ح - ح	خالية

والصورة الاستعارية الثانية تشعرنا بأن الشاعر يحس بأن الصورة الأولى لم تبن عن مشاعر تجمل كل وجدانه ولم تصف عمق عواطفه الساخطة الرافضة الثائرة ضدّ الدهر والزمن الذي يمثله، فراح يستغيث بصورة ثانية عسى أن تستدرك ما فات من النقص وتسدّ

بعض ما لاحظ من ضعف في الأولى، لأن في رأينا أن الاستعارة الثانية تحمل بعدين اثنين:

1 - **البعد الأول**: نفسي عاطفي: يبرز قوة وسخط وشدة عضهم وعمق ثورته ويكشف عن الجراح الثخينة التي تشتعل حراً وألماً جزاء ما سلبه الدّهر من أحبائه وخلانه، وتعبر لنا عن الصلة الحميمة بالقوم فهو متعاطف معهم مشارك لهم فيما حل بهم من مكروه. وهذا يدفع بالقارئ إلى إدراك أن الشاعر «يضطر دائماً إلى الاستعارة عندما يشعر أن اللغة العادية عاجزة عن التعبير عن انفعالاته الغامضة وإيضاحها وحسن تجسيدها»[12] كما تجري في داخل النفس وتضطرب في باطن الذات بحركاتها وأمواجها وبرودتها وحرارتها.

2 - **البعد الثاني**: بعد راسم لحركية الخيانة الصادرة من الدهر.



وهذا الطرح المزجي في حركية فعل «الخيانة» تكشف أنه في حركة فاعلية ومتجدّدة وأنه ثابت غير منقطع وساكن غير زائل أو متحوّل، وبهذا الطرح التقابلي في رسم زمنية الجملتين وحركتهما ندرك عمق ما حل بالقوم وشدة ما وقع بهم وعليهم من مكاره نابية ومصائب عاصفة ونوائب راعدة لا تعرف رحمة ولا شفقة.

ويمتزج التركيبي والتصوير الاستعاري فيصنعان «مزيجاً سحرياً

يعجّ بالشحنات الشعورية الممتزجة بالصور الحسية، والتي يكون لها في النّفس فعل السّحر وتفعل فيها ما لا تفعله... بشاربيها »[13] ومن امتناع وإلذاذ، ومن اتحاد وحلول لا يكاد يكف، ولا تكاد النفس من الرغبة في معاودتها. ويقوم في عملية المزج الجانب التركيبي في تدعيم الجانب التصويري لإنتاج الدلالة وتوليد الصور بعدما قامت بالدور ذاته كلمة «العز» والجملة الحالية.

ولا تقف دعائم الاستعارة الأولى في حدود: العز - الجملة الحالية الاستعارية - التقابل الحركي وفي بنية الجمل وإنما يورد الشاعر استعارة ذاتية كمدعم رابع لوضع تشكيل شامل ومعبر لحقيقة ودرجة وصورة ما فعله الدهر من خيانة في حق الأخيار البرآء، ولتكتمل أمامنا صورة المهجو المرفوض المتمثل في الدهر، الذي يعبر عن اللحظة التاريخية التي عايشها الشاعر والتي يرفضها رفضاً ممقوتاً.

والنظر في الصورة الاستعارية الثالثة تبين لنا أنها سيقت في كلمة واحدة لا في جملة بالمقارنة مع الصورتين السالفتين.

خانهم الدهر	الدهر خائن	ختل (خبر ثاني)
↓	↓	↓
صورة استعارية جملة	صورة استعارية جملة	صورة استعارية مفردة
↓	↓	↓
صورة أساسية	صورة مدعمة	البنية العميقة لهدم
		↓
الصورة		↓
		الدهـــر ختل
		صورة مدعمة

والختل في اللغة يدور حول الخداع والغدر والمراوغة، نفهم أن الشاعر يصف الدهر ويرميه بهذه الصفات، وكأن الشاعر يريد تدعيم الصورة الأولى وتأكيدها؛ بحيث يريد تزويدنا بمعلومات عن الدهر تجعلنا من ناحية لا نستغرب خيانة مادام حاله وهي قائمة على الخيانة ومادام حاله الثاني قائم على الختل والغدر ومن ناحية ثانية تجعلنا نلج عالم الشعر ونشاركه مشاعره وجراحه، ولا تنفصل لحظة عن شعره إلا بعد الانتهاء منه وتلك سمة من سمة الشعراء البارزين التي نوه بها أحد النقاد قديماً، إذ يرى أن «أشعر الناس من أنت في شعره حتى تفرغ منه»[14]. فهذه الاستعارة الأخيرة تقدم مشاعر وسيلة مقنعة لتبرير حكمه على الدهر وأن هذا الحكم إن هو إلا عدل وإنصاف بعد مشاهدة وملاحظة.

ولم نورد الإفاضة في الاستعارتين الثانية والثالثة لاعتبارنا إياها تقومان بعملية الإسناد والتدعيم، وثانياً لأننا أردنا الاقتصار على دراسة الأولى فقط ولو فعلنا غير ذلك لطال المقام واستغرقت المكاشفة للدلالات صفحات تطول، بخاصة وأن الدارس كلما قارب الاستعارة وأحسن استنطاقها، سال ماؤها الكثير وانهمرت بفيض وفير هو «أسحر سحر، أملأ بكل ما يملأ صدراً ويمتع عقلاً، ويؤنس نفساً، ويوفر أنساً، وأهدى إلى أن تهدى إليك عذارى قد تخير لها الجمال وعني بها الكمال، وأن تخرج لك من بحرها جواهر إن باهتها الجواهر مدت في الشرق والفضيلة باعاً لا تقصر، وأبدت من الأوصاف الجليلة محاسن لا تنكر»[15].

وفي الأخير لا بأس أن أشير أن تعامل الشاعر مع الدهر كان في لحظة اشتعال الحزن واضطرام العين وتوهج الجراح فأنسى ذلك الشاعر وجعله يعقل أن الدهر يرى بعيد كل البعد عما يصفه به البشر لذلك نهى الرسول صلى الله عليه وسلم عن سب الدهر أو كما جاء في الأثر المعروف والصحيح.

الهوامش

1) ينظر صلاح فضل: إنتاج الدلالة الأدبية - هيئة قصور الثقافة المصرية - ص: 240.

2) Trence hawkes - Structuralism and Semiot-ics - Univ. of. california. press. 1977. p. 63.

3) ابن خلكان -: وفيات الأعيان - 452/9.

4) ياقوت الحموي: معجم الأدباء - دار المأمون - 250/10.

5) نصرت عبدالرحمن: في النقد الأدبي الحديث، دراسة في مذاهب فنية ونقدية حديثة وأصولها الفكرية - مكتبة الأقصى - ط 1 - 1979 - ص: 61.

6) بحيث نجد أن عدد ما قبلها من الحروف 14 وما بعدها 12 هذا إذا غضضنا الطرف عن جواب الشرط الثاني المعطوف على الأول.

7) توفيق الزيدي: أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث من خلال بعض نماذجه - الدار العربية للكتاب - 1984 - ص: 86.

8) عبدالقاهر الجرجاني: أسرار البلاغة - ص: 4.

9) الأصفهاني: مقاتل الطالبين - دار إحياء علوم الدين - 1961 - 398/1.

10) وقعت سنة 199هـ - ينظر ابن الأثير - الكامل في التاريخ - المطبعة المنبرية - 1348هـ - 173/5.

11) عبدالقاهر الجرجاني: أسرار البلاغة في علم البيان - ص: 32.

12) murry (j. middleton). the problem of style london (1930) p. 78.

13) الأسس النفسية لأساليب البلاغة العربية، مجيد عبدالحميد ناجي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ط 1/ 1984 ص 225.

14) ابن قتيبة: الشعر والشعراء - دار الثقافة - بيروت - 26/1.

15) عبدالقاهر الجرجاني: أسرار البلاغة - ص: 32.

❀❀❀

المعرفة الشعرية في عصر ما قبل الإسلام

باسم إدريس قاسم

«الإحساس» يمثل طفولة كل معرفة للإنسان، والمعرفة الطفولية، في آن واحد، ولاشتراكه في تكوين هاتين المعرفتين المتباينتين ولكونه البداية الأولى لكل معرفة إنسانية سأبدأ به منطلقاً للحديث عن خصوصية العقل الشعري وطبيعة المعرفة الشعرية في عصر ما قبل الإسلام..

يمثل «الإحساس الأصيل بالأشياء» الركن «الجمالي» و«المعرفي» الأكبر من الشعرية؛ يقول غويو: «إن ما يميز الفنان العظيم هو إحساسه الأصيل بالأشياء»[1]، ويرى سوريو أيضاً «أن الفن هو في جوهره إحساس بالأشياء»[2]، ويعبر نيدوشيفين عن ازدواجية جانبي الشعرية الكبيرين الجمالي والمعرفي والتقائهما في ركن «الإحساس الأصيل بالأشياء» من الشعرية في قوله: «إن نقطة الانطلاق لكل معرفة للحقيقة هي الإحساس.. إن الإحساس ينبوع كل معرفة الإنسان للعالم، وهو كذلك ينبوع معرفته الفنية لهذا العالم»[3]. ولقد كان شاعر ما قبل الإسلام عميق الإحساس بالأشياء التي حوله، وبما في داخل ذاته، دقيق الملاحظة للصغير جداً من الموجودات إلى كبيرها، في معيشتها، وطبيعة حياتها، ونمط سلوكها مع أطفالها ومع بعضها ومع أعدائها. ولا أجد أمة من الأمم اشتمل أدبها على ما اشتمل عليه هذا الشعر من ذلك، كماً، وتنوعاً، ودقة إحساس، ورهافة شعور، وعمق ملاحظة للموجودات التي تشارك الإنسان وجوده، على هذه الأرض! بل

إن هذه السمة تخصص هذا العصر دون العصور الأخرى للأدب العربي نفسه؛ فتجد في هذا الشعر وصف الغزلان وطبائعها وسلوكها، والنعّام، وحمر الوحش وثيرانه، والجمال، والخيل، والكلاب، والنسور، والصقور، والأسود، والذئاب، والضفادع، والذباب، والبعوض والعصافير، والأفاعي، والجراد، والشجر، والجبال، والسيول، والأمطار، والرياح، والثلوج، والأنهار، والجداول...

فضلاً عن الإنسان الذي يمثل محور وجود هذه الموجودات في القصيدة، وكل ما يلتبس به من سيفه ودرعه، وقوسه، وترسه... فهذا امرؤ القيس مثلاً يصف خروج فئران الصحراء من غيرانها المظلمة عند سماعها جلبة حوافر فرسه مستشرفة صاحب هذه الجَلَبة التي أخافتها فأخرجتها فزعة[4]:

تَرى الفَأرَ في مُستنقع القاع لاحِباً   على جَدَد الصحراء من شَدّ مُلهِب[5]
خَفاهُنّ من أنفاقهنّ كأنّما   خَفاهُنّ وَدْقٌ من عَشيٍّ مُجَلِّب[6]

لاحظ دقة إحساس امرئ القيس بوجود هذه الفئران الصغيرة؛ فقد كانت آمنة في غيرانها فسمعت صوت الحوافر فلم تعرف ما هذه الجلبة فوق الأرض التي دَوَّت في غيرانها، فخرجت من غيرانها هاربة فوق ظهر الصحراء فزعة ظناً منها أنه صور المطر الذي سيغرق غيرانها ويغرقها فإذا هي ترى حصان امرئ القيس يعدو فيخف هلعها وينتهي خوفها، وتقف لتنظر إليه، وتتوسم جماله وعدوه! لاحظ قرب إيقاع صوت وقع المطر على الأرض من إيقاع وقع حوافر الحصان في ركضه، مما خوّل هذه الفئران (الشاعر متقمّصاً ومتوحداً معها ليحس بإحساسها) في تخمينها. ولاحظ أيضاً أن الشاعر جعل المطر ليلاً - مع أن هذه الأجواء التي يصفها في النهار (من ركض حصانه فوق الغيران) - لكي يركز المتلقي انتباهه على دقة تشابه الصوت لأن

اهتمام الشاعر منصب عليه والتعمية على ماهية مصدر هذا الصوت، هذا من جهة. ومن جهة أخرى إشارة تلميحية من الشاعر إلى سماع الفئران الجلبة وتخمينها لماهيتها في حالة كونها في غيرانها المظلمة (كأنها الليل) ليعمّي أيضاً على مصدر الصوت ويركز الانتباه على تشابه الصوت (مما يتصل بالنقطة الأولى). وطبيعة وجود هذه الفئران الصغيرة وسلوكها هذا جعله الشاعر محض خلفية وجودية رمزية لتصوير فرسه، الذي هو بدوره خلفية لتصوير ذات الشاعر ووجوده.

وعنترة بن شداد، هذا الفارس البطل، يمعن نظره وملاحظته للذباب (الذباب، النحل، الزنابير، وما يقع تحت هذا الجنس من أنواع) في الرياض الخضراء الوارفة الظلال وسط الصحراء، ويُحدُّ سمعه إلى صوته وغنائه وترنّمه، وفرحه بخضرة الأرض وهياج نبتها وصفاء مائها، وحركة أجنحته. فيقول في هذه الرياض الخضراء (الواحات وسط الصحراء)[7]:

وخَلا الذُّبابُ بها فليسَ ببارحٍ غَرِداً كفِعْلِ الشاربِ المُترنِّمِ
هَزِجاً يَحُكُّ ذراعَهُ بذراعِهِ قَدْحَ المُكِبِّ على الزِّنادِ الأجذَمِ

فيصور بدقة بارعة حب الذباب لهذه الرياض فلا يبرح عنها ولا يفارقها، وهو يترنم ويغني ويلهو بها ويتحرك بين نبتها كترنم الشارب ونشوته وفرحه وتنقله بين.... ولاحظ دقة إحساس الشاعر وملاحظته البارعة في تشبيه ذباب الرياض بالشارب في الترنم والحركة (فضلاً عن النشوة والفرح والابتهاج التي تجمع بينهما أيضاً)؛ فترنم الشارب مضطرب غير واضح الكلمات (كوضوحها في فم المترنم الصاحي وإفصاحه عنها) بسبب تمكّن حالة اللاوعي منه؛ فهو أعجم في ترنمه. وهذا يشبه اضطراب ترنم الذباب وعجمته في أذن الشاعر الذي لا يفهم بماذا يترنم ويغني هذا الذباب (وسيتضح هذا في المثال التالي).

كما أن ترنح وتأرجح الشارب في حركته تشبه تموّج وتأرجح حركته الذباب في انتقاله بين الأماكن القريبة من بعضها؛ ولا يكتفي الشاعر بذلك من ملاحظته الدقيقة لهذا الذباب في الرياض؛ فيصوّر حركة أجنحته السريعة جداً والتي يبدو وكأن أحد الجناحين يرتطم بالآخر (في حالة طيرانه وترنّمه) فيشبهها بحركة مقطوع اليدين المجتهد في أن يقدح النار ويشعلها. وحتماً لن يستطيع فتستديم محاولته غير المنتهية (إشارة من الشاعر إلى المشابهة مع ديمومة حركة الأجنحة على تلك الصورة المذكورة). وأظن أن الشاعر أراد من هذه الصورة أن يعبّر عما يناسب غناء وترنم الذباب وبهجته وفرحه بالخضرة والمياه وما يرافق كل ذلك عادة من: التصفيق باليدين. ولاحظ الدقة في أنه لن يستخدم التشبيه بالشارب نفسه لأنه بطيء في تصفيقه وتحريك يديه على حين أن حركة الأجنحة سريعة ومستديمة لذلك شبّهها بالأجذم في ديمومة محاولته لفشلها دائماً، وفي أن الجناحين لا زيادة ملحوظة في نهاية كل منهما ما يمثل الكف من اليد؛ لذلك فهما (الجناحان) يدان دون كَفَّين (الأجذم).

ومما يشبه دقة ملاحظة عنترة للذباب في الرياض ملاحظة المتنخل الهذلي للبعوض وأصواته على جوانب الماء المتجمّع وسط الصحراء المخيفة (غدير) والذي لا تَرِدُهُ إلا السباع والوحوش والقطا. يقول عن هذا الغدير المهجور[8]:

كـأنَّ وغـى الخَمُـوشِ بِـجانِـبَـيْـهِ   وَغى رَكْبٍ - أُمَيْمَ - ذوي هِياطِ[9]

لاحظ عمق الإحساس بوجود هذا البعوض ودقة التشبيه الذي يرمز ويوحي بالتقارب والاشتراك بين المشبَّه (البعوض) والمشبَّه به (القوم المسافرين) مما يلمّح إليه الشاعر من خلال تشبيهه؛ فهذا البعوض الكثير يقف على جوانب الماء يشرب منه ويقضي له منه مآرب

أخرى لا يَتَبَيَّنُها من وجوده الإنسان كما يقف القوم الكثر المسافرون على جوانب هذا الماء نفسه يستقون ويقضون حوائجهم الأخرى منه، ولاحظ أن الشاعر جعل القوم ركباً مسافرين لا حُلولاً إشارة وتلميحاً إلى ديمومة تنقّل وسفر البعوض بين الأماكن وأن وقوفه على هذا الماء وقوف وقتيّ لا يلبث أن يرحل ويطير عنه. كذلك فإن صوت هذا البعوض غير المفهوم (الأعجم) في أذن الشاعر فهو تغمغم فقط، وتجاوب بعضه بعضاً يشبه صوت هؤلاء القوم المسافرين الكثر في جَلَبتهم وصياح بعضهم على بعض وكلامهم ومجادلة بعضهم بعضاً مما لا يُفْهَم منه شيء (أعجم أيضاً، وهذا يشبه ما مرّ في البيت السابق).

نعود مرة أخرى إلى عنترة لنرى دقة إحساسه بالموت (بعد الأمثلة على إحساس شاعر ما قبل الإسلام العميق بالموجودات المادية المحيطة به) وطبيعة رؤيته له وشعوره به وهو يقف أمام خصمه في لحظة النزال أو في حومة الوغى. يقول عنترة[10]:

ولقد لَقيتُ الموتَ يومَ لَقيتُهُ مُتَسَرْبِلاً، والسيفُ لم يَتَسَرْبَلِ[11]

فَرَأَيتُنا ما بيننا من حاجزٍ إلاّ المِجَنُّ ونَصْلُ أبيضَ مِقْصَلِ!

لقد لقي عنترة الموت الذي لا يعرفه أحد ولم يره إنسان وجهاً لوجه؛ متلبِّساً شخص خصمه البريء ومرتدياً وجوده قابعاً داخل هذا البطل من الجسم والحديدالذي يرتديه؛ بصورة بطل ينازل عنترة!. رآه عنترة في كل شيء في تلك اللحظة فقد خَيَّم شبحه وشخصه الكالح على كل شيء؛ في كلوح وجه البطل الخصم (الذي تلبَّسه الموت) وفي احمرار عينيه، وعبوس فرسه، وشؤم ذلك الموقف كله وضيق النفس منه. فأحس عنترة إحساساً عميقاً أن الموت واقف أمام ترسه وسيفه، وأنه منه ومن أخذ وجوده وروحه على بضع خطوات! فيقتل عنترة خصمه ظاناً أنه قد قتل الموت، ويخرج الموت من تلبُّس هذا الجسد فاراً هارباً

من سيف عنترة ناجياً مرة أخرى. ويبقى هذا الجسد البريء أمام عنترة ساكناً خاوياً مما كان متلبِّساً به من شخص الموت بعد أن تمزق أشلاء وهمد؛ لذلك ربما بكى البطل (الإنسان) على البطل (الإنسان) بعد قتله إياه لشعوره العميق أن كليهما بريء مظلوم؛ وأنه ما كان لهذا الوجود الجميل والجليل معاً (شخصية البطل) أن يُهْدَم!

ويرثي النابغة الذبياني أخاه فيقول[12]:

حَسْبُ الخليلَيْنِ نَأيُ الأرضِ بينَهما هذا عليها وهذا تحتَها بالِ!

إنه يحس إحساساً عميقاً بالحاجز الذي يفصل بينه وبين أخيه؛ إنه ليس إلا قشرة هذه الأرض التي هي قريبة في النظرة البصرية الواقعية لكنها بعيدة جداً ومُبْهَمٌ كُنْهُها في النظرة التأملية العميقة؛ فما سر ما فوق الأرض عمَّا تحتها؟ ما سر هذا (الحاجز) بين الحياة والموت المتمثل بهذه الأرض المادية؟!

ويتوغل امرؤ القيس أكثر من إحساسه بوجوده فيشعر أن الوجود حياة وموت مزدوجان معاً، متداخل أحدهما في الآخر فيقول[13]:

ألا إنني بالٍ، على جَمَلٍ بالٍ يقود بنا بالٍ، ويتبعنا بالِ!

إنه وجَمَله ومن يقودهما ومن يتبعهما أحياء فما يُرَوْن (الواقع بالفعل) وهم في الوقت نفسه وفي اللحظة التأملية نفسها أموات (الواقع بالقوة؛ الواقع الذي يحمل في داخله بذور المستقبل) فهم في حياتهم يحملون بذور موتهم!

إن هذا الإحساس الدقيق بالأشياء لدى شاعر ما قبل الإسلام هو ما يجمع بينه وبين العقل الطفولي من ثلاثة أوجه؛ فالطفل يكون مرهف الإحساس بالأشياء التي حوله والتي تقع تحت بصره وسمعه أكثر من الكبار الذين لا ينتبهون إليها، فيحاول أن يتقرب منها ويتمعّن فيها

ويتلمّسها ويقلّبها ويعرف مصدرها. إنه يريد أن يختبرها بنفسه ويشعر بها «هو» لذلك فهو أكثر أصالة من الكبار الذين يأخذون من الأشياء عن غيرهم (تَوارُثاً دون وعي أو فهم للكثير منها) بل إن النسبة الكبرى من معرفة الكبار للأشياء في هذا الوجود قائمة على هذه المعرفة الطفولية الأولى لهذه الأشياء. ولقد كان شاعر ما قبل الإسلام كالطفل في رهافة إحساسه بالأشياء واختبارها، وليس كالكبار اللامبالين عادة بالموجودات حولهم ومعهم (لا ترى الطفل كثير الوقوف والتلفّت والانفلات إذا مشى مع الكبير) هذا من جهة. ومن جهة أخرى فإن الطفل يعتمد على هذا الإحساس بالأشياء ركناً أساساً في معرفته لها؛ لأن العقل الطفولي قليل المعرفة التجريبية والمكتسبة بعد، فهو في أول مدارج المعرفة. وكذلك هو شاعر ما قبل الإسلام؛ فهو يعتمد أيضاً الإحساس بالأشياء (المُغْرِب) ركناً أساساً في صياغة عالمه الشعري إذ هو كما قلت سابقاً أساسُ الشعر والفن عموماً. ووجه ثالث من اشتراك العقلين الشعري والطفولي في الطبيعة؛ إن هذا الإحساس بالأشياء هو سبيل تعرّف الطفل على الوجود، لذلك معرفته ذاتية أصلية لا غَيرية مكتسبة دون وعي أو أصالة إحساس (كما هي حال أكثر معرفة الكبار). وكذلك يمثل الإحساس الدقيق بالأشياء لشاعر ما قبل الإسلام سبيل تعرّفه على الوجود والموجودات ونفسه، وإعادة اختبار هذا الوجود من جديد ذاتياً؛ إن هذا الشاعر في رأيي «طفل جمالي معرفي» في رؤيته للوجود!

هذا عن طفولة العقل الشعري لشاعر ما قبل الإسلام فيما يتعلق بالنقطة الأولى من الشعرية وهي الإحساس. وهناك جانب آخر من هذه النقطة الأولى له صلة كبيرة بالجانب الأول منها يكمن في طبيعة فهمنا السائد الخاطئ للإحساس؛ من أنه محض شعور مجرد من المعرفة ومنفصل عنها بحيث يقف معها على طرفي نقيض، لذلك نعد الشعر نقيضاً للعلم والمعرفة (الفكر)؛ وهذا اعتقاد سائد وخاطئ لأن الإحساس

- كما قلت في بداية هذا البحث - هو الركن الأكبر للمعرفة الإنسانية. يقول فيد وشيفين في هذا الوهم الشائع الذي يفصل بين الإحساس والفكر (وهو مكمّل لكلامه السابق في أول هذا البحث عن معرفية الإحساس): «ولكن من الخطأ على أية حال أن نحصر جوهر الفن بالإحساس الشعوري - البصري أو السمعي - أن نحصره بالإدراك الحسي البدائي للعالم. وأن الادعاء القائل أن الفارق بين الفن والعلم يقوم في أن محتوى الأول منهما هو الإحساس أو عالم الشعور بينما محتوى الثاني منهما هو الأفكار أو عالم العقل هو ادّعاء خاطئ كل الخطأ.. ليُراد حرمان الإبداع الفني من القيمة المعرفية وحصر هذا الإبداع بالمدركات الحسية البدائية»[14]. ويسأل غويو عن معنى الإحساس عند الفنان العظيم؛ هل هو كما يعتقد الكثيرون مجرد إحساس محض وحسب؟ أي هل هو إدراك الأشياء بدقة في أشكالها فقط، والإحساس بها برهافة ورقة عاطفية خالصة؟ أم هو خصوصية الشاعر بملاحظة ما لم يلاحظه غيره من الناس، والإحساس به من بينهم جميعاً، وإدراكه قبلهم، أو بصورة مختلفة عن إدراكهم له؟ يجيب غويو: «إن أصالة الإحساس ترجع أيضاً إلى أن فكر الفنان أوسع وأكثر تنظيماً، وبالتالي أملأ بالفلسفة. إن أصالة الإدراك ترجع إلى العقل مثلما ترجع إلى الحواس بل أكثر، إن الفكر هو الذي يخلق الفنان العظيم»[15].

وهذا الفهم الخاطئ الشائع بمعنى الإحساس في الشعر انعكس في الدراسات التي تناولت شعر ما قبل الإسلام؛ فعلى الرغم من تأكيد هذه الدراسات على أن أولئك الشعراء كان لهم من الإحساس العميق بالأشياء العمق المذهل والدقة المدهشة الغريبة التي تحيّر القارئ (مما ذكرت أمثلة منه فيما سبق) فإنها تجرّدهم من عمق الفكر؛ فتسمهم بسذاجة التفكير، ومادية الخيال وضعف العقلية، وشكلية الإحساس

وتجريده من الفكر والقيمة المعرفية، وأن هذه العقلية المحدودة والبسيطة لا تتعدى التفكير والإحساس بـ (أشكال) الأشياء وصورها فقط التي تتمظهر فيها أمام نظر الشاعر، فهي غير مؤهَّلَة للتعمق فيما وراء الصور وأشكال الأشياء، بسبب محدودية تفكير وعقلية ذلك الشاعر الأعرابي البدوي، البسيط والساذج، والذي من المحال أن يكون له تفكير عميق وعقلية تتوغل في قلب الأشياء وصميمها مما وراء أشكالها (النظرة الاستشراقية إلى العرب التي خلعت صورة وعقلية البدوي العربي في القرن التاسع عشر - فترة النشاط الاستشراقي في بلاد العرب - الذي كان فيه الجهل والفقر سائدين في البلاد العربية جميعها فكيف بالبوادي! خلْعها على شاعر ما قبل الإسلام لأنه أعرابي بدوي أيضاً، وقياسه عليه!) وهذا كما قلت وهم شائع؛ لأن الإحساس العميق هو في ذاته فكر عميق. إن الشعر ما هو إلا التأمل الدقيق والعميق بالأشياء، وتوغّل في عالم الوجود وأشكال الموجودات من أجل اكتشافها في كل مرة وبكل نظرة للشاعر إليها. والشعر هو طريقة الشاعر لمعرفة واقعه وتحسسه لهذا الواقع بكل جزئياته والعمل على تجديد حياته تبعاً لذلك، الشعر هو محاولة الشاعر تفهم العالم الذي من حوله وواقعه ووجوده، لذلك عد الفيلسوف الإيطالي فيكو الشعر أول معرفة الإنسان للوجود[16]؛ فأول خطوة خاضها الإنسان لمعرفة ذاته والعالم كانت المعرفة الأولية العامة الغامضة الغيبية لهذه الذات والعالم الخارجي وذلك عن طريق «الإحساس الشعري» بالأشياء.

إن الشاعر حين يتأمل الأشياء بعمق يتوغل في أعماق تلك الأشياء ويدخل أغوار ذاتية صورها محاولاً اكتشافها. وبذلك فإن الشاعر لا ينقل لنا الأشياء كما هي في واقعها الخارجي الطبيعي، كما تتناول الدراسات الحديثة شعر ما قبل الإسلام كذلك؛ فتجعله محض شعر «وصفي» فحسب وتصوير حرفي لما هو خارجي، وبذلك تجرده، من

قيمته المعرفية وتقييم هذا الفصل العقيم الخاطئ بين الإحساس والفكرة، وتصبح الموجودات في القصيدة شكلية فقط لا مضمونية معرفية! وهذه الدراسات لا تقيم فرقاً حين تدرس هذا الشعر بين الموجودات في واقعها الخارجي الطبيعي وبينها منظوراً إليها بخصوصية وجودها في الشعر الذي يسبغ على وجودها فيه خصوصيته ويهبها من ذاته فوق ما هي عليه في وجودها الخارجي ويحورها بما يلائم ويحقق لها الشعرية. إن تلك الدراسات لا تدرس وفق هذا الفهم الخاطئ خصوصية (الطبيعة في الفن) إنما تبحث موضوع الطبيعة لذاته (بالإعجاب بدقة الشاعر في محاكاتها فقط) فلا فرق بين ورودها في كتاب علمي وصفي للطبيعة وبينها في نص الشاعر الفني الأدبي! على حين أن التأكيد يجب أن ينصب على خصوصية الفن في إيراد الموجودات الطبيعية فيه؛ أي كيف تتجسد الطبيعة في الفن؟ وما الذي يضفيه الفن عليها لتصبح من طبيعة شعرية فنية؟ وكيف يستخدمها الفن في إطار الفكرة الشعرية التي تكون من طبيعة روحية (فكْرَوِيّة)؟ ويعبر الفيلسوف الألماني الكبير كانت عن صعوبة نقل الوجود الطبيعي ذي الطبيعة المادية إلى وجود من طبيعة روحية فكروية فنية في قوله: «إن الرائع (الجميل) في الطبيعة هو شيء رائع أما الرائع في الفن فيعني: تصور الأشياء بشكل رائع؛ وللتمتع بالجمال يكفي أن يكون عند الإنسان ذوق أي مقدرة على تصور الشيء بالنسبة للمتعة أو عدم المتعة، أما إعادة تجسيد الرائع فنحتاج إلى مقدرة أخرى هي بالذات: العبقرية»(17). والعبقرية تكمن عند كانت في الروح(18)؛ أي قدرة الشاعر والفنان على بث روحه في الأشياء والموجودات المادية والطبيعية الخارجية بحيث تمتزج معها، فيكون ما مذكور في القصيدة ليس الأشياء الخارجية في ذاتها بل هي ممزوجة مع روح الشاعر وفكرته المتلبِّسة هذه الموجودات. وهذا ما يسميه الكاتب الفرنسي روجيه غارودي: «النموذج» الذي هو مزيج من ذات الشيء (الموجود الطبيعي

وكذلك الموجود المعنوي) ومن الإسقاط الفكري والتصوري والشعوري للشاعر (أو ما يمثله ويتقمّصه) على ذلك الشيء، و«على هذا الإساس لا يمكن للوحة أن تعد بعد الآن: لا مرآة ينعكس فيها عالم خارجي جامد ولا شاشة يسقط عليها عالم داخلي أزلي، وإنما «نموذج» تشكيلي للعلاقات بين هذين العالمين؛ أي بين الإنسان والعالم»(19). وبذلك نحصل في تجسيد الموجودات الطبيعية في الشعر لا على الشيء كما هو في الطبيعة، ولا على محض إسقاط شعوري أو فكري خالص للشاعر، بل على «نموذج» جدلي بين الشاعر والشيء؛ فالحيوانات مثلاً بأوصاف جسدها، وتصوير طبيعتها، ومحاكاة حياتها الدقيقة، لا قيمة لها في ذاتها إلا بقدر ما تحقق تلك العلاقة الجدلية الفكرية والتصورية والروحية بينها وبين الشاعر. وهكذا فإن الموجودات الخارجية تصبح في الشعر في طبيعة روحية فكروية مضمونية، وليست كما هي في تمظهُرها الخارجي من طبيعة مادية بيولوجية طبيعية (التعارض مع النظرة الوصفية المحضة في دراسة شعر ما قبل الإسلام)؛ وذلك أن الشاعر إنما يريد في شعره أن يعبر عن (فكرة) شعرية، والفكرة من طبيعة روحية غير مادية، لذلك فإنه حين يستخدم الموجودات المادية الطبيعية فإنه لا يستخدمها باعتبارها كذلك بل باعتبار ما تحمله من معان روحية وفكرية في صفاتها وسلوكها الحياتي والنفسي ووجودها وعلاقاتها مع بعضها ومع الشاعر (الإنسان)؛ فكما أن الكلمات في اللغة هي محض رموز لإيصال فكرة ما كذلك هذه الموجودات في القصيدة تصبح رموزاً وجودية روحية للفكرة. يقول الفيلسوف بوزانكيت: «إن ما يهمنا هنا لا الأشياء في ذاتها، وإنما مظاهرها التي يمكن أن نتمثلها ونعالجها ونعيد تركيبها وإنشائها، إننا هنا نتمثل ونشعر بروح الشيء تاركين الجسمية وشأنها، وبمعنى آخر إن ما نحاكيه وننقله عن الطبيعة ليست الأشياء وإنما مظاهر هذه الأشياء أو ما تبدو

عليه أو روحها»[20]. وهكذا فإن شاعر ما قبل الإسلام في ذكره للموجودات الكثيرة في القصيدة لم يكن يهدف إلى مجرد الوصف المحض فقط دون غاية أخرى أسمى بل كان يقصد من ذلك الوصف والتعمق في التفاصيل تأمل الوجود الظاهري لهذه الموجودات وتبيُّن رويتها التي تعيش بها في الوجود، وطبيعة حياتها، وجدلية جسمها وروحها مع العالم الخارجي، والتفكر في ماهية تلك الموجودات! وما ذكرته آنفاً يمثل صفة أخرى كبيرة الأهمية تجمع بين العقل الشعري والعقل الطفولي؛ فالطفل أيضاً لا يشعر بالموجودات التي حوله إلا من امتزاج هذه الموجودات مع ذاته وتصوره وإحساسه؛ لأنه لا يمتلك معرفتها (المكتسبة) بعد، التي تحجب الإحساس الذاتي الحر بالأشياء. وعندما تقل المعرفة يقوم الإحساس الذاتي الحر المبدع محلها، فالمعرفة جماعية على حين الإحساس فردي شخصي، لذلك نرى الأطفال يحسون بالشيء الواحد ويتصورونه بصور مختلفة تبعاً للنموذج المتكون عند كل واحد منهم، هذا من جانب. ومن جانب آخر فإن العقل الطفولي لا يتعامل مع الموجودات الخارجية باعتبار وجودها المادي المحض من حيث المنفعة له ولغيره (كما هو حال عقل الكبار) إنما يتعامل مع «روح» وجودها المادي، كما هو حال العقل الشعري. وفي الأمثلة الشعرية الأولى التي ذكرتها في بداية هذا البحث يتضح تعامل الشاعر مع الموجودات الخارجية من حيث «روح وجودها» لا وجودها الخارجي المادي المحض (الفئران مع الحصان والشاعر، الذباب، البعوض، الأرض) وهذه أمثلة أخرى.

يقول زهير في وصفه للضفادع التي تسبح في المياه[21]:

يَخْرُجْنَ مِن شَرَبَاتٍ مَاؤُها طَحِلٌ ... على الجُذوعِ يَخَفْنَ الغَمَّ والغَرَقا[22]

فهذه الضفادع هي «نموذج» مكون من هذا الموجود الطبيعي

الصغير الخارجي وسلوكه، ومن إحساس الشاعر وطبيعة وجوده (السلوك الإنساني) المختلف عن وجود الضفادع؛ فهذه الضفادع لا تخرج من الماء لأنها تخاف الغرق، إنما الإنسان هو الذي يسلك هذا السلوك؛ فهذا الضفدع الشعري هو مزيج من الضفدع والشاعر وجدلية وجودهما (النموذج). ولعدم إدراك الرواة العرب القدامى لهذا الجانب من الشعرية خُطِّئ زهير لأنه لم يصف الضفدع الخارجي الطبيعي بدقة؛ ظناً منهم أن زهيراً يجهل علّة خروج الضفدع من الماء (وبذلك عاملوا زهيراً كعالم طبيعة بيولوجي، لا شاعراً!) فأرادوا وصف الضفدع الخارجي على حين أنه وصف الضفدع الشعري متخذاً مما ذكره من سلوكه رمزاً لما يريد طرحه من فكرة مقنَّعة بقناع الوجود عن طريق تعليق هذا السلوك شعرياً؛ بواسطة «النمْذجة».

وتتضح هذه الفكرة المرموز لها وجودياً بهذا الضفدع الشعري عند زهير بالمقارنة مع ضفادع المثلّم بن رياح المُرِّي الذي يقول[23]:

تَصيحُ الرُّدَينيات فينا وفيكُمُ صِياحَ بناتِ الماءِ أصْبَحْنَ جُوَّعَا

والنموذج يتكون أيضاً من الضفادع (بنات الماء، الذي هو في ذاته نموذج) في تصويتها ونقيقها، ومن إحساس الشاعر وإسباغ وجوده الإنساني على وجودها في تعليل صياحها (نقيقها) بأنها جائعة؛ وهذا الضفدع الشعري أيضاً هو رمز وجودي (وليس مجرد وصف خارجي تشبيهي فقط) لفكرة المثلم التي يريد طرحها، والتي تختلف عن فكرة زهير مع اشتراك الموجود الطبيعي في كليهما؛ ففكرة المثلم فكرة حرب، وضفادعه الشعرية جاءت في موقع المشبه به للردينيات، لذلك ذكر الشاعر من وجود هذه الموجودات ما يناسب موقف الحرب؛ وهو جوع هذه الضفادع وصياحها طلباً وتعطُّشاً لما يؤكل ويشرب، والذي يُحيل (لكونه مشبهاً به) إلى توضيح صياح الردينيات وهو تعطشها لدماء

القتلى وأكل أجسادهم بالطعن والقتل؛ على حين أن فكرة زهير فكرة مدح بالكرم على وجه التحديد (ومن يقرأ القصيدة كلها يجد ذلك واضحاً) لذلك ذكر زهير من وجود الضفادع ما يناسب الفكرة التي يريد طرحها في معرض مدحه لممدوحه هرم ابن سنان المرّي؛ من فيض كرمه، فذكر تلك العلة الشعرية لسلوك هذه الضفادع الوجودي، والتي توحي وترمز إلى خوف المحتاجين والسائلين، أو خوف زهير نفسه، من الغرق في «بحر» كرم هرم وكثرة عطائه! وهكذا يتضح من المقارنة بين المثالين رمزية وفكروية الوجود الطبيعي في القصيدة، مما ذكرته آنفاً من طبيعة النموذج. ويجدر أن أنبه على أن النموذج لا يقتصر على الوجود الطبيعي، إنما يُبنى أيضاً من الوجود المعنوي، والوجود التاريخي،... وغيرهما مما لا مجال لذكره هنا.

إن الحديث عن الإحساس في الشعر وبناء النموذج منه يقود إلى الحديث عن «الرؤية»؛ لأن طبيعة الإحساس ودرجة عمقه التي تُكوِّن طبيعة الرؤية ودرجة عمقها. وفي رأيي أن الإحساس والرؤية يكادان يكونان شيئاً واحداً، فهما أشبه بوجهي الورقة الواحدة هما أيضاً اثنان وفي الوقت نفسه شيء واحد (الورقة) ولا يمكن فصل أحدهما عن الآخر فحينها لن تكون هناك ورقة مطلقاً؛ فيمثل الإحساس أحد وجهي الورقة المرتبط أكثر بالشعور، على حين تمثل الرؤية الوجه الآخر المرتبط بالعقل أكثر (جانب مما ذكرته سابقاً من واحدية الإحساس والفكر). وبعد أن تعرضت لتكوين النموذج الشعري من جانب الإحساس أود أن أتوغل أكثر في المعرفة الشعرية بالتعرض لتكوين النموذج الشعري من الوجه الآخر العقلي وهو الرؤية.

يتكون النموذج وفق الرؤية من جدلية شيئين؛ الشيء الخارجي في ذاته بخارجيته التي هو عليها في الوجود. والفكر الإنساني (المقابل للإحساس في الوجه الآخر السابق الذكر) الذي يمحّص هذا الشيء

ويدخله فيه ليعرفه (الشاعر مفكراً) وكل معرفة أو رؤية للإنسان لأيِّ شيء في الوجود لا تخرج عن ذلك؛ فكل شيء في هذا الوجود - في معرفة الإنسان له - إنما هو داخل فكر الإنسان وإسقاطاته عليه، أما هذا الشيء نفسه خارجاً عن هذا الفكر والذي يسميه الفيلسوف كانت «الشيء في ذاته» - أي الشيء الخارجي بذاته المجرد عن إسقاط فكر الإنسان عليه لمعرفته - فهو شيء غيبي لا يعرفه أحد، ولا يستطيع العقل الإنساني أن يتصوره مطلقاً؛ لأنه لابد أن يدخله في نطاق فكره لكي يختبره ويعرفه، ولأول دخول ذلك الشيء حيّز فكر الإنسان ينتفي كونه «الشيء في ذاته» ليصبح «النموذج» (الرؤيوي). ويوضح الفيلسوف هيغل تكوّن هذا النموذج الرؤيوي وهذه الجدلية بين «الشيء في ذاته» والفكر الإنساني، في عرضه لفلسفة واحدية الذات (الذات المفكرة التي تمثل جانب المعرفة) والموضوع (الشيء الخارجي الذي يمثل جانب الوجود) فيعدهما شيئين متمايزين، وهما في الوقت نفسه شيء واحد، ذلك أن اتحادهما لا يتعارض مع اختلافهما؛ فالقول بأن الشيء متَّحد مع الفكر يعني أنه ليس هناك انفصال مطق بين الذات والموضوع، لأن الموضوع يدخل في نطاق الذات. أما القول بأن الشيء مختلف عن الفكر فهو يعني أن الذات تنفث أو تقذف بجزء من نفسها - وهو الموضوع - خارج ذاتها وتعارضه؛ فهذا الحجر يقع بالتأكيد خارجاً عني فهو ليس أنا - وهذا هو الانفصال بين المعرفة والوجود - لكن الحجر لايزال داخل نطاق وحدة الفكر فهو ليس خارجاً عني بمعنى أنه شيء خارج الفكر تماماً أعني شيئاً لا يمكن معرفته (الشيء في ذاته) وهذا هو التوحيد بين المعرفة والوجود. ويعبّر هيغل عن هذه الفكرة ذاتها.. بقوله إن الانفصال بين الفكر والشيء هو انفصال داخل الفكر ذاته»[24]. إننا نقول دائماً إن الغزال، أو الجبل، النهر، أو الشجر هو هذا الشيء «الواقعي» الماثل أمامنا، وكأننا في قولنا بواقعيته نقول

بتجرده عن دخوله في حيز فكرنا؛ أي أنه في واقعه ذاك «الشيء في ذاته» تماماً دون جدال! فنجعل للأشياء واقعاً واحداً!. فما هو الواقع؟.

إن رؤية إنسان ما (متميز) في عصر ما لجوانب الوجود وإسقاط فكره على «الأشياء في ذاتها» في الوجود، تتحول عند تقبّل الناس لها وإيمانهم بها إلى «حقيقة» تلك الأشياء التي لا يشك فيها أحد البتة (واقعها) بحيث لا يبدو لأحد منهم أن هذا الجانب أو الشيء يمكن أن يكون غير ذلك (فالنهر مثلاً كان في الفكر القديم... حياً، واليوم مادة سائلة بلا روح!) فعندما يتعارف الناس على أن واقع هذا الشيء (طبيعته وماهيته) كذا عن طريق معرفتهم النسبية المختلفة حسب العصور، تصبح هذه المعرفة لذلك الشيء أو الجانب شيئاً ثابتاً منتهى منه لا يقبل الجدل يسمّونه «واقع» ذلك الشيء، وأنه لا واقع له غير هذا الواقع، ويسمّين ما عداه من الرؤى الأخرى والمعارف خيالاً، أو خرافة، أو مجازاً، أو وهْماً، أو جنوناً، (أو باراسيكولوجي!) لكنها أبداً لا تمثل «واقع» ذلك الشيء! ذلك لأنهم يجهلون ما ذكرته آنفاً من أن كل ما يدعوه الإنسان «واقعاً» و«حقيقة» للشيء من إبداعه هو بإسقاط فكره عليه على اختلاف العصور، وأن حقيقة ذلك الشيء وواقعه الفعلي النهائي (الشيء في ذاته) مجهولان غيبيان عن البشر! وهكذا فإن ما يسمى «الواقع» نسبي في حقيقته يعتمد على قوة إسقاط الفكر الإنساني ومدى إقناع الناس بذلك الإسقاط، وهذا محكوم وتابع لـ «حالة العالم»(*) التي يعيشها أناس عصر ما، وهكذا يتنوع واقع الأشياء مع العصور تبعاً للإسقاطات الفكرية (الرؤيوية) الفردية التي تصبح جماعية على «الأشياء في ذاتها» ويتعدد تبعاً لرؤى الذوات المفكرة القائدة للشعوب في نظرها إلى الوجود وبناء فكرة وجودها (حضارتها) من الكهنة، والفلاسفة، والشعراء، والسياسيين.... فأكثر الذوات الإنسانية في هذا المجال ذوات غَيْرِيّة

(تعتمد على رؤى غيرها ومن سبقها) توارثية للمعرفة والرؤى فاقدة للإرادة، على حين تكون الذوات المفكرة القائدة (الشعراء في المقدمة) ذوات مبدعة، ذاتية الرؤى والمعرفة، تمتلك إرادة هدم القديم المتوارث الجامد وبناء الجديد الحيوي الذي ينقل الناس إلى حياة جديدة وحالة عالم أخرى أفضل.

إن المعرفة المكتسبة (المتوارثة) تسد أمامنا أبواب معرفة الوجود على حين يفتح الشعر (المعرفة الذاتية) هذه الأبواب دائماً عن طريق الرؤية وبناء النموذج بها واكتشاف «الممكن» (الواقع الغائب المستور أو المجهول) من وجود الموجودات والأشياء. إن الذات الشاعرة ذات رؤيوية تضفي على الأشياء واقعاً جديداً هو «الممكن» الذي يختلف عن الواقع المتعارف عنها عند الناس، الذي صدأ وتقادم ولم يعد يخدم ويبني حالة العالم التي يعيش فيها أولئك الشعراء، فيفتحون نوافذ جديدة لرؤية الوجود تخدم حالة العالم الجديد الأفضل التي يريدون الانتقال إليها. فيوسّعون فكر الناس وعالمهم ووجودهم الذي جمّدوه هم بأنفسهم وحدّدوه ووصفوه بالواقع. وهكذا رسم شاعر ما قبل الإسلام عن طريق النموذج الرؤيوي واقعاً جديداً للغزال، والجبل.... والمعنويات كالأخلاق والطبائع وغيرها ولم ينقلها نقلاً وصفياً مباشراً. وهذا الوجود الشعري الجديد إنما هو معادل موضوعي لما يريده الشاعر من تغيير «حالة العالم» في عصره.

وفي هذا الوجه «الرؤية» من وجهي النموذج يلتقي أيضاً العقل الشعري بالعقل الطفولي؛ فإن إحساس الطفل بالخارجي يحيله إلى «رؤيته» له وهي رؤية ذاتية خاصة، لأن الطفل يفتقد بعد للرؤية الجماعية المتوارثة عن هذا الشيء، فيتصور الأشياء ويراها كرؤية الشاعر، مختلفة عن التصور الواقعي (الجماعي) والبصري المحض لها، لأن «رؤية»« هذا الطفل هي التي تكوّن هذه الأشياء لتلك الصورة

المختلفة عن طريق النمذجة التي تكون عند الطفل حرّة حرّية كبيرة جداً فتبني وجوداً وعالما رؤيويا حراً من أي قيد رؤيوي غيري.

إن الشاعر يفعل ذلك لما يراه في الأشياء حين يتأملها بعمق من معان وطبائع وجودية خافية على الناس ولم يتطرقوا لمعرفتها من تلك الجوانب من وجودها؛ «فالفن يعتبر إغناء للواقع واختراعاً وإبداعاً، بمعنى أنه يكسب الإنسان نظرة جديدة للأشياء تنبثق من أعماق ذاتيته وكأنها كشف لجانب من الواقع كان إما محجوباً عن الأنظار وإما مجهولاً تماماً»[25]. هكذا يكتشف الشاعر الأشياء مرة بعد أخرى وهذه هي طبيعة المعرفة الشعرية؛ إنها معرفة اكتشاف دائم للوجود، وتجديد مستمر للعالم والكون. إنها لاتفتأ تعود إلى الشيء في كل قصيدة لتكتشفه من جديدة مرة أخرى ولتعرف ما يحمله من خفايا ذاته وماهيته، وتتعمق في معرفته أكثر. فالمعرفة الشعرية إذن هي شكل من أشكال معرفة الحقيقة (النسبية)؛ «لقد كان الفن دائماً في مختلف مراحل تطور الإنسانية منذ بداية النظام الجماعي البدائي حتى يومنا الحاضر أحد تلك الأشكال التي تَفهَّم الإنسان الواقع فيها، أو أنه..... الأسلوب الفني العملي لتفهم العالم»[26]. وكلمة «الشعر» نفسها تدل (في عصرها الأول ما قبل الإسلام) على هذه الازدواجية التي تحملها في داخل ذاتها من: الشعور، والعلم (توّحد الإحساس والفكر) مما يمثل وجهي النموذج الشعري (الإحساس والرؤية)؛ فقد كانت تعني قديماً الشعور، إذ الشاعر هو الذي يشعر بما لا يشعر به غيره من الناس (وجه الإحساس من النموذج الشعري)، وتعني في الوقت نفسه العلم والمعرفة (وجه الرؤية من النموذج)[27].

العالم الشعري إذاً هو عالم «الممكن» الوجودي وهو واقع آخر، وليس عالماً خيالياً فنياً فحسب كما اعتدنا فهم ذلك عنه، وإذا كان الواقع الفعلي الذي يعيشه الناس وتعارفوا عليه واعتادوه هو من

إبداعهم (رؤية متوارثة) فإن الواقع الشعري من إبداع الشعراء (رؤيتهم). وإذا كان الفرق بين الواقعين أن الواقع الفعلي للناس تعيش فيه على حين أن الواقع الشعري لم يتهيأ العيش فيه، فهو لا يدل على حقيقة أحدهما ووهمية الآخر، إذ لا يلبث الواقع الشعري أن يتحول من مجرد وهم وخيال فني إلى حقيقة واقعة وواقع فعلي من استجابة الناس له وتقبّلهم لرؤاه وعملهم به ولا يشك أحد من الناس أنه وحده هو الواقع. وهذا ما حدث في عصر ما قبل الإسلام حين استجاب الناس لرؤى الشعراء وعالمهم الشعري فأصبح الوهم واقعاً، وأصبح الواقع الشعري هو واقعهم الذي يحتكمون إليه؛ يقول ابن سلاّم: «كان الشعر في الجاهلية عند العرب ديوان علمهم ومنتهى حكمهم به يأخذون وإليه يصيرون»[28]. فالفرق إذاً بين الواقع الفعلي والواقع الشعري ليس في درجة حقيقة كل منهما، إنما في درجة التنفيذ فقط. وهنا لابد من التنبيه على أني لا أقصد بالتحوّل من الواقع الفعلي إلى الواقع الشعري تحول الموجودات المادية إلى موجودات العالم الشعري الجديدة؛ فتتحول الغزلان فتيات جميلات... مثلاً، إنما قصدت تحوّل الفكرة عن وجودها إلى فكرة أخرى هي الفكرة الشعرية، لأن هذه الموجودات في القصيدة كما قلت من طبيعة وجودية فكروية، لا وجودية مادية.

هكذا بنى الشاعر واقعاً جديداً للأشياء، بل أكثر من واقع للشيء الواحد، بل يكون متناقضاً في أحيان كثيرة أحدهما مع الآخر (بين المدح والهجاء لشخصية واحدة مثلاً) عن طريق النموذج الرؤيوي، فتصوّر الأشياء بغير واقعها العيني المعروف، وبنى لها عالماً آخر غريباً تتحرك فيه هو «الممكن» (العالم الشعري)؛ فتصوّر الحصان جرادة مكبّرة وتصوّر الظباء نساء فاتنات، ورأى الأشجار أناساً، والنسور شيوخاً، والصقور عجائز، والرجال أُسوداً ونموراً وذئاباً وثعالب، والناس جراداً وذباباً وعصافير، ومواكب الظعائن في الصحراء سُفُناً في لجّة

بحر كبير يرفعها ويخفضها بموجه، ورأى الصحراء مليئة بالجن والغول والسعالي، وبأرواح الموتى وأشباحهم تهيم فيها وتصيح.. ومثل هذه الرؤى الذاتية الوجودية الرؤى المعنوية التي ترى الأخلاق والطبائع وغيرها برؤية ذاتية محضة[29]. ومما يدل على أن هذا العصر عصر بناء لعالم جديد في طور التكوين، عن طريق الرؤى، كثرة ورود كلمة «الرؤية» ومشتقاتها و«مرادفاتها» في شعر هذا العصر!. ومثال على هذا التحول الذي أحدثه الشعر في حياة العرب من واقعهم القديم إلى بناء العالم الشعري الجديد عن طريق الرؤية تصوّر الشاعر ممدوحه بصورة وجودية، وأخلاقية، مختلفة عن واقع ذلك الممدوح؛ فالممدوح ليس بهذه الصورة التي يرسمها له الشاعر، وإنما هذه الصورة للممدوح في العالم الشعري الذي يمثل (للممدوح والشاعر على السواء) عالم «الممكن» المستقبلي و«المثال» الذي يجب على الممدوح أن يسعى إليه ليجعل ذلك المثال واقعاً فعلياً لشخصيته ووجوده. لذلك ترى الشاعر يمهّد بالعواذل وغيرها من صور التمهيد الأخرى (التي هي من إبداع الشاعر ولا وجود لها حقيقةً) لكي يقنع الممدوح بما سوف يُمْليه ويَذْكُرُه من شخصيته الشعرية (غير الواقعية) التي عليه أن يسعى أن يكون مثلها. وفعلاً يضع الممدوح شخصيته الشعرية هذه موضع التنفيذ حسب إمكانه واقتناعه بها، ويسعى وراءها ووراء العالم الشعري للشاعر والإلقاء نفسه فيه دائماً (وراء كذب الشاعر)! لذلك نرى في شعر ما قبل الإسلام كثرة ورود معنى «التسابق» إلى المكارم والفضائل في مدح الممدوحين؛ لبناء العالم المستقبلي (العالم الشعري). وهكذا يجعل الشاعر عالمه الشعري عالم جذب للناس إليه، وتكون شخصية الممدوح الشعرية شخصية جاذبة لشخصيته الواقعية ومحفّزة لها على الانتقال من عالمها الواقعي إلى عالمها الشعري (شخصية القصيدة المثالية).

من هذا المنطلق أرى فهم مصطلح «الكذب» في الفن (كذب

الشاعر)؛ من المعادلة والترادف مع فكرة الأمكان الأرسطية الإيجابية، لا من منطلق المقابلة والترادف مع فكرة الكذب الخُلُقي الإسلامية، وبالتالي فهم إبداع الشاعر سلبياً كما فعل النقاد العرب القدامى! فشخصية الممدوح إذن تقع بين واقعين؛ واقعها الفعلي المختلف عن الصورة الموجودة في القصيدة، وواقعها الشعري في القصيدة؛ فهي شخصية إذاً في حالة «صيرورة» لقد كان كل الوجود (المادي والمعنوي) في عصر ما قبل الإسلام لذلك الإنسان في حالة صيرورة وانتقال من واقعه القديم إلى الوجود والعالم الشعري في قصائد الشعراء. فواقع عصر ما قبل الإسلام إذاً كان كما في الشعر، ولم يكن كذلك، في آن واحد؛ لأنه واقع حركي في حالة صيرورة، لا واقع مُنْجَز ساكن. هكذا أرى واقع ذلك العصر، وليس كالتصور السائد في دراستنا من سكونية واقع كل عصر، وأن الحركية واقعة فقط بين العصور لا في داخلها (خلل المنهج التاريخي في دراسة الأدب على العصور)؛ فيؤكد البعض على واقعية ما موجود في الشعر واقعية فعلية تامة (سكونية وصفية) ويؤكد الآخرون على النقيض من ذلك أنه محض عالم خيالي غير واقعي، فني فحسب. لقد جعل شاعر ما قبل الإسلام الوجود الشعري (المادي والمعنوي) معادلاً موضوعياً للوجود القائم الذي عاشه الناس قبل العصر الشعري وخلاله، فأقام بين الوجودين والعالمين شداً وتوتراً وتأزماً، لذلك كان العصر حقيقةً عصراً انتقالياً عظيماً ممّهداً لمجيء الإسلام (وجودياً وخُلُقياً، ونفسياً، وعقلياً....)!

إن ما يميز الرؤية الشعرية الحرية الكبيرة من كل قيد معرفي مسبق، أو رؤية اجتماعية متوارثة، أو دينية، أو غيرها. وهذه أعظم ميزة للمعرفة الشعرية في ذلك العصر. وخلاصة ذلك أن وجود الإنسان قائم على العلاقة الجدلية المحكمة التلاحم والتكامل وديمومة إحالة أحد الجانبين إلى الآخر وتكامله به وانتفائه بانتفائه بين حرية الإنسان

ومعرفته؛ فالمعرفة تهب للإنسان حريته، والجاهل أسير لكل شيء يجهله، والحرية هي التي تمدّ الإنسان بالمعرفة العميقة المتجددة لوجوده. فالإنسان وتاريخه الحضاري الطويل ليس هما إلا هذه العلاقة الجدلية بين حريته ومعرفته؛ وتأزمهما عبر العصور التاريخية الحضارية. فتاريخ الإنسان هو تاريخ هذه الجدلية. هذه الحرية في المعرفة الشعرية هي التي تجمع بين العقل الشعري والعقل الطفولي؛ فالطفل أيضاً في رؤيته للأشياء حرّ كما الشاعر حرية كبيرة جداً - كلما كان أصغر - من أي رؤية مسبقة اجتماعية، أو معرفية... أو غيرهما فهو قليل المعرفة الغَيْرية المكتسبة بعد، لذلك يتعرف على الموجودات بإحساسه الذي يحولها إلى رؤى، تكون خيالية في الأغلب كالرؤى الشعرية لأنها تحمل روح وجودها وفكرويته، لا وجودها المادي المحض. وكلما كبر الطفل قلّت حريته الرؤيوية، فتقل معرفته الذاتية للأشياء وتزيد فيه المعرفة الغيرية لها (المكتسبة)، فينعدم العالم الجمالي الشعري من شخصيته الذي يحقق للطفل سعادته (والتي يسعى إليها الكبار مرة ثانية بعد أن فقدوها ليجدوها في الشعر وغيرها من الوسائل - حتى التقنية منها - التي تعيد لهم ذلك العالم الجمالي وذلك الفردوس المفقود!) لكي يلتزم هذا الطفل في كل شيء برؤى الغَيْر (الكبار) الجاهزة.

الحديث عن الحرية يحيلنا إلى سمة أخرى يشترك فيها العقل الشعري والعقل الطفولي هي تكوينهما كليهما لعالم غريب عن العالم الواقعي لأناس عصر ما وللكبار على السواء؛ في موجوداته وليدة الإحساس والرؤية، وفي سلوكهما وطبائعهما. يقول الأعشى واصفاً الصحراء[30]:

فوق دَيْمُومة تَغَوَّلُ بالسَّفْرِ   قِفارٍ إلاّ من الآجالِ[31]

إن الأعشى يرسم صورة للصحراء غريبة عن الإدراك الواقعي

المادي لها، وهذه الرؤية والصورة وليدة إحساسه الشعري المرهف بالصحراء الموحشة المخيفة (أظن أن الصحراء بتخيلاتها هي المصدر الأكبر الذي نمّى في الشاعر ووهبه قدرته الكبيرة على التخيّل) فهي عنده ديمومة لا نهاية لها ولا حدود، وهي «تنقلب» في الليل خاصة (التعمية التي يضفيها الشاعر على الموجود الغريب الذي يخلقه من خوفه، والتي تمثل خلفية هذا الموجود وأصله الذي انبثق منه؛ إن هذا الليل هو الخوف وظلامه) غُولاً مهولة تفزع المسافرين في الصحراء وترعبهم وتحوم حولهم في المكان الذي نزلوا فيه تريد التهامهم (لاحظ الالتقاء الواضح بين العقل الشعري في خلق هذا الموجود الغريب وبين العقل الطفولي الذي وإن لم يخلق هذا الموجود بنفسه إلا أنه يستسيغ وجوده، سواء كواقع مادي، أم كفكرة مخيفة فحسب) لذلك فأنت لا ترى في هذه الصحراء إلاّ آجال المسافرين تسير معهم؛ وأرواح الموتى الذين هلكوا فيها وأشباحهم تجول فيها! إن هذه الصورة الشعرية للصحراء بناها النموذج المكوّن من الشاعر والصحراء، بوجهيه: الإحساس والرؤية. إن إحساس الشاعر بكبر هذه الصحراء وهولها تجسد بالوجه الآخر من النموذج وهو الرؤية (انتقل الشعور إلى فكرة) في اللاتناهي المطلق والغول والآجال التي تجول في هذه الصحراء. إن هذه الأشياء الثلاثة «مشاعر وأحاسيس» (يحيل أحدها إلى الآخر) بكبر الصحراء، والخوف والتفكير بالموت، تحوّلت إلى ثلاث «رؤى» شعرية.

وامرؤ القيس يقول في مرضه الذي مات فيه، وطول عذابه من تساقط جلده[32]:

فَلَو أنّـها نَفْسٌ تموتَ سَويّـةً ولكنّها نفسٌ تَساقَطُ أنْفُسا!

لقد رسم امرؤ القيس لعذابه وموته البطيء صورة غريبة (عالماً شعرياً غريباً) عن العالم الواقعي من وطأة مرضه والموت؛ فجعل نفسه الكلية تتساقط نفوساً كثيرة، كل واحدة منها «امرؤ القيس»! إنه

الإحساس بتساقط جلده واقتراب الموت تحوّل إلى رؤية؛ فكل جلدة (إحساس) تسقط هي نفس (رؤية) من نفسه الكلية تنتهي، وانتهاء تساقطها هو سقوط آخر نفس من نفس الكلية، وإعلان موته. وتفسير آخر، أن امرأ القيس نقل إحساسه الداخلي باقتراب الموت إلى رؤية خارجية؛ بأن الناس يموتون ويتساقطون أمام عينيه (المعادل الموضوعي لموته هو في الحقيقة لأن الذي يموت يشعر أن العالم الخارجي (المعادل الموضوعي لذاته) يتلاشى وينتهي وبموته يموت العالم الخارجي (تساقط نفوس الناس، وانتهاؤها!) وتأويل ثالث، أنه بموت امرئ القيس ستموت «أنفساً كثيرة»، المحتاج، والفقير، والضعيف، والمرأة التي لا معيل لها ولعيالها، والأمير وطالب النجدة، وغيرهم ممن اعتاد العرب على كشف كروبهم وسد حاجتهم فبموته ستموت كل هذه النفوس.

وزهير يقدم رؤية غريبة (أظن أنها كذلك في العصر الذي سبق العصر الشعري، وفي كل عصر، عدا العصر الشعري) في عالمه الشعري للتعامل الإنساني والأخلاقي بين الناس فيقول في مدح ممدوحه[33]:

جَريءٍ متى يُظْلَمْ يُعَاقِبْ بِظُلْمِهِ   سَريعاً، «وإلاّ يُبْدَ بالظُّلْمِ يَظْلِمِ»!

وَمَنْ لا يَذُدْ عن حَوضِهِ بِسلاحِهِ   يُهَدَّمْ «ومَنْ لا يَظْلِمِ الناسَ يُظْلَمِ»!

وإذاً زهير ليس داعية سلم في عالمه الشعري، إنما يدعو الناس أن يظلم أحدهم الآخر!

ومن غرابة العالم الشعري تقرّب الموجودات لاسيما البعيدة جداً من الشاعر قرباً غريباً. قال أحدهم في وصف السحاب[34]:

دانٍ مُسِفٌ فُوَيقَ الأرض هَيْدَبُهُ   يَكادُ يَدفَعُهُ مَنْ قامَ بالراحِ![35]

ويقول خداش بن زهير[36]:

إذا ما الثريّا أشرقَتْ في قَتامها «فُوَيقَ رؤُوسِ الناس كالرُّقْقةِ السُّفْرِ

ويقول امرؤ القيس[37]:

تَنَوَّرتُها من أذرعاتٍ وأهلُها بيثرب أدنى دارها نَظَرٌ عال[38]

ومثله قول الحارث بن حلّزة[39]:

وبِعَيْنَيْكِ أوْقَدَتْ هِنْدُ النّا رَ أخيراً تُلْوي بها العَلْياءُ

فَتَنَوَّرتُ نارُها من بعيدٍ بَخَزازَى، هَيهاتَ مِنكَ الصِّلاءُ

إن عمق إحساس الشاعر بالأشياء يجعلها قريبة منه جداً؛ فالإحساس العميق بها هو الذي يقرّبها. إن هذه الأشياء كما قلت سابقاً هي داخل فكره، وليست خارجية منفصلة عنه تماماً، لذلك يشعر بها قريبة منه! وهذا أيضاً شعور العقل الطفولي الذي يرى الأشياء قريبة منه قرباً غير معقول؛ فيمدّ الطفل يده مثلاً ليمسك الشمس أو القمر أو كل ما هو بعيد! وذلك بسبب ازدواجية إحساسه العميق به، وداخلية ذلك الشيء في فكره، فالأشياء البعيدة طالما هي داخل فكره يحس بها قريبة.

إن الشاعر يقرّب الأشياء بعمق إحساسه بها لكي يتعرّف عليها. ولذلك كان يتصور الأشياء كبيرة مبالغاً فيها جداً نسبة إلى واقعها الفعلي (المبالغة الفنية)! وما ذلك التكبير والتضخيم إلا وسيلة و«تجسيد رؤيوي» لعمق إحساسه بتلك الأشياء، ومحاولة نقل ذلك الإحساس العميق بها بدقة كبيرة (بالرؤية والتجسيد)، أو لأنه يريد أن يدخل في ذلك الشيء ليتعرّف عليه. فمن الأول قول عديّ بن رعلاء الغسّاني[40]:

فَصَبَرْنا النُفوسَ للطَّعنِ حتى جَرَتِ الخَيْلُ بَيْنَنا في الدِّماءِ

إن إحساس عديّ بشدة ذلك الموقف وصعوبته وكراهية النفس له وثقله عليها تجسد في «رؤية» خارجية؛ كبّرت وعظّمت صورة الدماء وسيلانها فأصبحت كنهر يجري! فليست هذه المبالغة إلا نقل الشعور الداخلي اللامرئي إلى وجود مرئي يجسد عمق ذلك الشعور. ومثل ذلك قول عنترة(41):

إذا ما مَشَوا في السابغاتِ حَسِبْتَهُمْ   سُيولاً وقد جاشَتْ بِهِنَّ الأباطِحُ
ودُرْنا كما دارَتْ على قُطْبِها الرَّحى   ودارَتْ على هامِ الرجالِ الصَّفائِحُ
بِهاجِرةٍ حتى تَغَيَّبَ نُورُها   وأقبَلَ لَيلٌ يَقبِضُ الطَّرْفَ سائِحُ(42)

فلاحظ عظم الجيش واستمرار القتل بالقوم بعضهم بعضاً والسيوف الكثيرة جداً التي تتهاوى فوق الرؤوس وأن المعركة دامت من الظهر في الهاجرة حتى اشتمال الليل المظلم على المتحاربين، دون توقف! وكل هذا لا صحة له في الواقع الخارجي الفعلي إنما هو محض واقع داخلي (الشعور بوطأة الحرب وشدتها) تجسَّد بدقة في رؤية خارجية تصويرية، فكان لابد من المبالغة لنقله بدقة. وإذاً المبالغة ليست غاية في ذاتها (فنية محضة) لتصوير واقع شعري فحسب، إنما هي وسيلة وأسلوب ومعادل موضوعي للإحساس وطبيعته؛ فالجيش في ذلك العصر كان ضئيل العدد، ولم تكن المعركة تستمر وقتاً طويلاً كالذي وصفه الشاعر بل كان وقتها قصيراً.

ومن النوع الثاني لتعليل المبالغة الشعرية قول طرفة بن العبد في وصف ناقته(43):

لها فَخِذانِ أُكْمِلَ النَّحْضُ فيهما   كأنَّهُما بابا مُنيفٍ مُمَرَّدِ
كَقَنطَرةِ الرُّوميِّ أقسَمَ رَبُّها   لَتُكْتَنَفَنْ حتى تُشادَ بِقَرْمَدِ
وأتْلَعُ نَهّاضٌ إذا صَعَّدَتْ بِهِ   كَسُكّانِ بوصيٍّ بِدِجْلَةَ مُصْعِدِ(44)
وَعينانِ كالماوِيَّتَيْنِ اسْتَكَنَّتا   بِكَهْفَيْ حِجاجَيْ صَخْرةٍ قَلْتِ مَوْرِدِ(45)

وغيرها من أبيات القصيدة، كلها تكبر فيها أجزاء جسم الناقة كبراً هائلاً؛ فالفخدان يصبحان بابين كبيرين والناقة نفسها قنطرة، وعنقها مقدّم سفينة، وعيناها وما حولهما مرآتين كبيرتين في كهفي جبل! إن كبر هذه الأشياء هو تجسيد رؤيوي لعمق إحساسه بها وتقرّبه منها أكثر لمعرفتها واكتشاف ماهية وجودها؛ إنه يريد كما قلت أن يدخل داخل تلك الأشياء لكي يعرفها، لذلك تكبر! إن المعرفة تصغّر الأشياء وتبعدها، أما الجهل بها فإنه يكبّرها ويعظّمها ويقرّبها(*) لذلك تكبر وتتضخم الأمور المنتظرة وتُرى قريبة (الخوف من شيء سيحدث مثلاً). ولذلك أيضاً حين تريد معرفة شيء تقرّبه منك أو تقترب أنت منه (كما كان يفعل شاعر ما قبل الإسلام) فيكبُر، وإذا كنت تعرفه تبعده ويصغر عندك (لا تبالي به). وصفة رؤية الأشياء أكبر مما هي عليه في واقعها المعروف عنها هي مما تمتاز به رؤية الطفل للأشياء. (وأحد أسباب ذلك جهله بها، وصغر جسمه)؛ فحين يعود الإنسان مثلاً بعد سنوات كثيرة إلى ملاعب الطفولة وأشيائه فيها يجد أنه كان يرى كل شيء مضخماً ومكبراً! وفي هذا الجانب أيضاً يلتقي العقل الشعري مع العقل الطفولي.

إن تقرّب شاعر ما قبل الإسلام من الأشياء، واختباره لها لمعرفتها، وخَلْعه إحساسه وفكره عليها (النموذج إحساساً ورؤية) جعله يتوحّد معها، فانتهى عنده الصراع الوجودي بين وجوده الذاتي والوجود الخارجي الغريب عنه والمقابل لذاته؛ لأنه كما قلت سابقاً خلع ذاته على كل شيء حوله (بالنموذج الشعوري والرؤيوي)؛ فأصبح الخارجي من إبداع الذات نفسها. ولذلك كان الشاعر يصوّر توحّده مع الوجود في جسمه. يقول قيس بن الخطيم في وصف درعه(46):

مُضَاعَفَةٌ يَغْشَى الأنامِلَ فَضْلُها ... كأنَّ قَتِيرَيْها عُيونُ الجَنادِبِ(47)

لاحظ كيف أصبح جسد البطن جسداً وجودياً تُطِلُّ منه الموجودات على العالم؛ فيجعل قيس رؤوس مسامير درعه عيون جراد لامعة تطلّ على الوجود وتنظر إليه من جسد قيس (لأنها جزء من هذا الجسد). وهكذا يصبح رأس رمح شاعر آخر عيون غول قادحة وتصبح أردان درعه الطويلة فيضان المياه على هذا الجسد الوجودي (جسد الشاعر)... إلى غير ذلك من صور توحّد جسم الشاعر مع الوجود، وجعله جسداً يجتمع الوجود الكبير فيه!..

الخلاصة:

هذه الدراسة تقع ضمن سلسلة بحوث أكتبها عن طبيعة (المعرفة الشعرية في عصر ما قبل الإسلام). وهي أول هذه البحوث كما مرقم في العنوان، وهي في المقاربة بين العقل الشعري والعقل الطفولي في طبيعة رؤيتهما للوجود. القسم الأول منها يدرس هذه المقاربة بين العقلين في (الإحساس) من المعرفة التي يكونها كل منهما. والقسم الثاني يدرس المقاربة بينهما في (الرؤية) التي يكونانها عن الأشياء. والإحساس والرؤية متكاملان في بناء المعرفة الشعرية ووجهان لورقة واحدة؛ يمثل الإحساس جانب الشعور من الشعر، على حين تمثل الرؤية جانب الفكر فيه. وبذلك فإن الشعر يجمع بين الإحساس بالأشياء إحساساً خاصاً ولذلك سمي الشاعر شاعراً، وبين التفكير فيها ورؤيتها رؤية مختلفة عما تعورف عنها، ولذلك كان الشعر الجاهلي علم العرب في ذلك الوقت. والرؤية الشعرية تتكون من جدلية الخارجي مع الذات المفكرة ليتكون منهما (نموذج) لا هو هذا ولا هو ذاك. هذا النموذج يطرح رؤية جديدة لواقع جديد يراه الشعراء يحاولون به تغيير واقعهم المتأزم؛ فتكون رؤية الشاعر رؤية شد بين الواقع القديم والواقع الشعري الجديد الذي يدعو أناس ذلك العصر إليه. ومن مميزات تلك الرؤية:

الحرية والغرابة والمبالغة، وكلها يشترك فيها العقل الشعري مع العقل الطفولي ولكن مع الفارق أنها فيه بوعي كبير لأنه يبني بهذا الوعي وهذه المعرفة الخاصة للواقع الجديد للناس في ذلك العصر.

الهوامش

1) مسائل فلسفة الفن المعاصرة: 151.

2) مشكلة الفن: 24.

3) علاقة الفن بالواقع: 10-11.

4) ديوان امرئ القيس: 51.

5) لاحباً: ظاهراً. الجَدَد: المرتفع من الأرض. ملهب: فرس سريع العَدْو.

6) خَفاهُنَّ: أظهَرَهُنَّ. المجلب: المحدث جلبة.

7) شرح المعلقات السبع: 197. وينظر: ديوان عنترة (لاختلاف الرواية): 197-198.

8) ديوان الهذليين 2:25.

9) وغى: صوت وغَمْغَمَة غير مفهومة. الخموش: البعوض. هياط: جَلَبَة وصياح ومجادلة.

10) ديوان عنترة: 258.

11) متسربل: لابس آلة الحرب. والسيف لم يتسربل: أي والسيف مسلول من غمده.

12) ديوان النابغة الذبياني: 188.

13) ديوان امرئ القيس: 380.

14) علاقة الفن بالواقع: 11.

15) مسائل فلسفة الفن المعاصرة: 151.

16) ينظر: الماركسية وعلم الجمال: 43.

17) موجز تاريخ النظريات الجمالية: 258. وينظر: كانت أو الفلسفة النقدية: 260.

18) ينظر: كانت أو الفلسفة النقدية: 261-262.

19) الماركسية وعلم الجمال: 27-28.

20) بوزانكيت: 274-275.

21) شرح ديوان زهير: 40.

22) الشربات: حُفَرٌ حول جذوع النخل. طحل: أخضر.

23) شعر قبيلة ذبيان في الجاهلية: 417.

24) فلسفة هيجل: 115.

*) حالة العالم مصطلح يعني القوة الروحية والفكرية الشاملة التي تحكم سلوك الناس في عصر ما (فكرة كبرى أو حالة، ظاهرة أو خفية، تحكمهم).

25) من الحريات إلى التحرر: 113.

26) علاقة الفن بالواقع: 5-6.

27) ينظر: لسان العرب: مادة (شعر). الشاعر والوجود في عصر ما قبل الإسلام: 61-96.

28) طبقات فحول الشعراء 1:24.

29) ينظر: الشاعر والوجود: 189-192.

30) ديوان الأعشى الكبير: 5.

31) تغوّل: تتغول للمسافرين، أي تتحول غولاً أو تُخَيِّل لهم أشياء مفزغة. الآجال: قطيع الحيوانات الوحشية، أو الموت.

32) ديوان امرئ القيس: 107.

33) شرح ديوان زهير: 24، 30.

34) شرح ديوان عبيد بن الأبرص: 53، وديوان أوس بن حجر: 15.

35) مسفّ: أسَفَّ في قربُه وبالغَ. الهيدب: الطرف والنهاية. الراح: كأس الشراب، أو راحة اليد.

36) شعر خداش بن زهير: 46.

37) ديوان امرئ القيس: 31.

38) تنوّرتها: رأيت نارها. اذرعات: موضع في الشام.

39) ديوان الحارث بن حلّزة: 9.

40) الأصمعيات: 152.

41) ديوان عنترة: 300-301.

42) سائح: ينتشر ويعم ظلامه شيئاً فشيئاً.

43) ديوان طرفة بن العبد: 37، 38، 41.

44) أتلع: عنق طويل. بوصيّ: ضرب من السفن.

45) الماويّة: المرآة. الحجاج: العظم المشرف على العين (منبت الحاجب). القلت: النقرة في الجبل.

*) مصداق ذلك قول المتنبي:

وتعظم في عين الصغير صغارها وتصغر في عين العظيم العظائم

46) ديوان قيس بن الخطيم: 82.

47) القتير: رؤوس مسامير الدرع.

المصادر والمراجع

1) الأصمعيات: الأصمعي، تحقيق وشرح: أحمد محمد شاكر، وعبدالسلام محمد هارون، ط 3، دار المعارف بمصر (د.ت).

2) بوزانكيت: الدكتور علي عبدالمعطي محمد. دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 1980.

3) ديوان الأعشى الكبير: تحقيق: محمد محمد حسين، مكتبة الآداب، المطبعة النموذجية، مصر (د.ت).

4) ديوان امرئ القيس: تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، ط 3/ دار المعارف بمصر/ القاهرة 1969.

5) ديوان أوس بن حجر: تحقيق وشرح: الدكتور محمد يوسف نجم، ط 3، دار صادر/ دار بيروت، بيروت (د.ت).

6) ديوان الحارث بن حلزة: تحقيق/ هاشم الطعان/ مطبعة الإرشاد/ بغداد 1969.

7) ديوان طرفة بن العبد: تحقيق/ الدكتور علي الجندي، مكتبة الأنجلو المصرية (د.ت).

8) ديوان عنترة: تحقيق ودراسة/ محمد سعيد مولوي/ المكتب الإسلامي (د.ت).

9) ديوان قيس بن الخطيم: تحقيق/ الدكتور ناصر الدين الأسد، ط 2/ دار صادر/ بيروت 1967.

10) ديوان النابغة الذبياني: تحقيق/ محمد أبو الفضل إبراهيم/ ط 2/ دار المعارف/ القاهرة 1985.

11) ديوان الهذليين: رواية السكري/ مصور عن طبعة دار الكتب/ الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة 1965.

12) الشاعر والوجود في عصر ما قبل الإسلام: باسم إدريس قاسم/ رسالة ماجستير مطبوعة على الآلة الكاتبة/ كلية الآداب/ جامعة الموصل 1992.

13) شرح ديوان زهير بن أبي سلمى: صنعة: أبو العباس ثعلب/ مصور عن مطبعة دار الكتب/ الدار القومية للطباعة والنشر/ القاهرة 1964.

14) شرح ديوان عبيد بن الأبرص/ كرم البستاني/ دار صادر/ دار بيروت، بيروت، 1964.

15) شرح المعلقات السبع: الزوزني، ط 2، دار الجيل - بيروت، مكتبة المحتسب عمان 1972.

16) شعر خداش بن زهير العامري: صنعة: الدكتور يحيى الجبوري، مطبوعات مجمع اللغة العربية، دمشق 1986.

17) شعر قبيلة ذبيان في الجاهلية: جمع وتحقيق ودراسة: سلامة عبدالله السويدي، مطبوعات جامعة قطر 1987.

18) طبقات فحول الشعراء: ابن سلام الجمحي، تحقيق محمود محمد شاكر، المؤسسة السعودية بمصر، مطبعة المدني، القاهرة (د.ت).

19) علاقة الفن بالواقع: ج. نيدوشيفين، ترجمة: الدكتور فؤاد أيوب، الفكر الجديد (د.ت).

20) فلسفة هيجل: ولترستيس، ترجمة: الدكتور إمام عبدالفتاح إمام، ط 1، دار الثقافة، القاهرة، 1980.

21) كانت أو الفلسفة النقدية: الدكتور زكريا إبراهيم، ط 2، مكتبة مصر، القاهرة، 1972.

22) لسان العرب: ابن منظور، دار صادر، دار بيروت، بيروت، 1955-1956.

23) الماركسية وعلم الجمال: روجيه غارودي، ترجمة: جورج طرابيشي، ط 1، دار الطليعة، بيروت، 1975.

24) مسائل فلسفة الفن المعاصرة: جان ماري جويو، ترجمة: الدكتور سامي الدروبي، ط 3، دار اليقظة العربية، بيروت - دمشق، 1965.

25) مشكلة الفن: الدكتور زكريا إبراهيم، مكتبة مصر، دار الطباعة الحديثة (د.ت).

26) من الحريات إلى التحرر: الدكتور محمد عبدالعزيز الحبابي، دار المعارف بمصر 1972.

27) موجز تاريخ النظريات الجمالية: م. اوفسيانيكوف. ز. سمير نوفا، تعريب: باسم السقا ط 2 دار الفارابي، بيروت، 1979.

❀❀❀

الحداثة ومظاهرها في الشعر العباسي

محمد الواسطي

الحديث عن ماهية الحداثة في العصر العباسي ليس بالأمر السهل، لما يكتنف هذا المصطلح من لبس وغموض، فقد كانت الحداثة في هذا العهد إشكالية معقدة لتعدد مدلولها واختلاف مظاهرها وامتزاجها بالأمور السياسية والدينية، وتأثرها بالثقافة الأجنبية الواردة، ومنافستها للقديم، ودخولها معه في صراع حضاري قوي، غير أن هذا لا يمنع من الخوض في غمارها لمحاولة الاطلاع على أغوارها والتعرف على حدودها ومعالمها وتقريبها إلى الفهم. فالحداثة مصدر حدث، تقول حدث الشيء يحدث حدوثاً وحداثة: وقع وجد، فهو حادث وحديث، وأحدث الرجل الشيء: ابتدعه وأوجده، قال تعالى: ﴿**لعل الله يحدث بعد ذلك أمراً**﴾[1]، واستحدث خبراً أي وجدت خبراً جديداً، قال ذو الرمة:

استحدث الركب عن أشياعهم خبراً أم راجع القلب من أطرابه طرب؟[2]

وهذه المشتقات ترجع إلى أصل لغوي واحد، وتفيد معنى معجمياً يكاد يكون واحداً، فالحداثة تعني الجدة، والحديث يعني الجديد من الأشياء.

وقد شاع مصطلح «محدث» أكثر من شركائه في الاشتقاق، فكان أبو عمرو بن العلاء يعد كل شعر بعد الشعر الجاهلي وشعر المخضرمين شعراً محدثاً، يقول في شعر جرير والفرزدق: «لقد كثر هذا

المحدث وحسن حتى لقد هممت بروايته»(3). ثم تطور مفهوم كلمة «محدث» ولم يعد مرتبطاً بزمان متقدم في تاريخ الشعر العربي كما كان يراه أبو عمرو، وإنما أصبح النقاد يستعملونه في معنيين متقاربين:

الأول: أنهم أطلقوه على الشعر الجديد الذي ظهر قبيل قيام الدولة العباسية ثم نما وترعرع حتى أصبح مدرسة شعرية.

والثاني: أنهم أطلقوه بعد جمعه على الشعراء الذين نشأوا في الفترة المذكورة وكان لهم مذهب في تجديد الشعر وتحديثه.

وعلة هذا فإن كلمة «محدث» قد ترد وصفاً للشعر، وقد ترد وصفاً للشاعر، وهي إذ تكون وصفاً للشعر لا تنطبق على جميع الشعر الذي كتب في العصر العباسي، فكثير من هذا الشعر ظل في مبناه ومعناه ينتمي إلى العهد القديم، وبعضه استجاب لروح العصر وعانق كل ما هو جديد. وعلى هذا اللون من الشعر بالذات يطلق النقاد اصطلاح «المحدث» بمعنى «الحديث».

ونفس الشيء عندما تكون هذه الكلمة وصفاً للشاعر، فهي لا تعم جميع الشعراء العباسيين وإنما تختص بأصحاب مذهب التجديد كبشار وأبي نواس ومسلم بن الوليد وأبي تمام. وهذا يدل على أن عامل الزمن يجعل مفهوم «الحداثة» واسعاً، ينضوي تحته الشعراء على اختلاف مشاربهم في التجديد ونصيبهم فيه. أما العامل الدلالي الذي يلح على التجديد في شكل الشعر ومضمونه فإنه يجعل مفهوم الحداثة ضيقاً لا يدخل تحته إلا الشعراء الذين أوتوا الموهبة والقدرة على تطوير الشعر والرغبة في تغييره من أجل مواكبة الحياة ومسايرة ركبها.

وإذا كانت حركة الزمن الخفية هي التي تفرز الحداثة «فإن المكان يمثل المظهر الحسي الذي يسمح لحركة الزمن بترسيب تراكماتها الظاهرية، سواء فيما يتصل باللغة أو الأدب، أو فيما يتصل بالفنون

عموماً، فكأن حركة الزمن هي التي تعطي للحداثة استمراريتها، وطبيعة المكان هي التي تعطيها عمقها وثباتها»[4].

فالزمان والمكان إذن إطاران كبيران يحتويان كل تجديد وتغيير، ولكن الإنسان هو الذي يتحرك فيهما ويبدع ويخلق، فإحساسه بأن الحياة قد تغيرت، ورغبته في التحديث والإضافة، واجتهاده في سد ثغرات النقص، وسعيه إلى الأفضل والأحسن في ميدان الأدب والفن هو الذي ينجب الحداثة ويبدعها. وهكذا نجد الحداثة لا تأتي إلا نتيجة لثلاثة شروط: الزمان والمكان والإنسان، فتحرك الإنسان في الزمان والمكان لمواكبتهما وتفاعله بغيره داخلهما تفاعلاً ثقافياً وحضارياً هو الذي ينجب الحداثة ويغذيها.

ويظهر «أن عبارتي «الإحداث» و«المحدث» اللتين وصف بهما الشعر الذي خرج على الأصول تجيئان من المعجم الديني»[5]. فقد كانت كلمة «محدث» من المصطلحات الدينية، إذ إن محدثات الأمور: ما ابتدعه أهل الأهواء من الأشياء التي كان السلف الصالح على غيرها. وفي الحديث: إياكم ومحدثات الأمور، وهي ما لم يكن معروفاً في كتاب ولا سنة ولا إجماع[6].

ثم جاء اللغويون ونقلوا هذا المصطلح نقلاً مجازياً من المعجم الديني إلى المعجم النقدي، كأنهم استعاروا الخروج على الأسس الثابتة في أصول التشريع الإسلامي للخروج على أصول الشعر القديم، وبذلك امتزجت في أذهانهم الدلالة الدينية بالدلالة الإبداعية النقدية لكلمة «محدث»، وأصبح لديهم الخروج على أصول الشعر العربي القديم كالخروج على الثوابت الدينية.

وهذا في الواقع خلط واضح، ذلك أن الخروج على الثوابت الدينية إذا كان لا يجوز بحال من الأحوال لأن هذه الثوابت سماوية إلهية لا يتطرق إليها الباطل، ولا يلحقها النقص، فإن الخروج في مجال فن

الشعر يظل أمراً مشروعاً، لأنه فن إنساني يتأثر بالتطور الحضاري وينمو في أحضانه.

وقد ساندت اللغويين المؤسسة السائدة حفاظاً على مصالحها واستقرارها، لأن الشعر المحدث بدا لها «كمثل الخروج السياسي أو الفكري خروجاً على ثقافة الخلافة ونفياً للقديم النموذجي»[7].

ومن هنا نفهم سر حملة اللغويين على الشعر المحدث، ورفضهم له، وقلة ثقتهم به. فقد امتزج هذا الشعر في الحياة العربية بالأمور الدنيية والسياسية، واشتدت لذلك حوله الخصومة[8].

وقد تاخم مصطلح «المولدين» مصطلح «المحدثين» فهو يشتبك معه ويحمل مثله نفس الدلالة، ولكنه لم يشع شيوعه.

والمولد في اللغة يدل على أن من أنجبه امتزاج الأصل العربي بغيره من أصول الشعوب التي دخلت في ظل الإسلام، فهو يعني اختلاط عنصرين ينشأ عنهما عنصر ثالث، وبذلك يشير إلى ما «طرأ على الأمة الإسلامية من التغيير من ناحية الدم، فقد امتزجت طبائع بطبائع وأمم بأمم، وتكون من هذا مزاج جديد لطائفة ضخمة من الناس هم المولدون الذين كانوا يكونون أغلبية الأمة الإسلامية»[9].

وبكلمة موجزة فإن المولد «اسم لمن نشأ غير خالص العروبة مُقرفاً كان أو هجيناً»[10]، وفي اصطلاح الأدب أطلق المولدون على الشعراء الذين نشأوا في العصر العباسي ولو كانوا عرباً خلصاً دون من سبقهم ولو كانوا غير خالصي العروبة[11].

فكلمة «المولدين» هنا اتسعت لتشمل من أنجبهم الامتزاج المذكور وسواهم ممن بقي عربي المحتد والنجار، وذلك لكثرة تلك الأجيال الجديدة التي أنشأها التفاعل العرقي من طريق الزواج والمصاهرة بين

العرب ومن دخل في حوزتهم، ولما يتبع ذلك التفاعل من امتزاج الحضارات والعادات والتقاليد.

وكان «المولد» وصفاً للشاعر الذي أنجبه امتزاج الدم والحضارة، ووصفاً لشعره الذي جاء تعبيراً عن تكوينه المتميز وذوقه الجديد، وخروجاً على العربي الأصيل.

إن المولد عموماً هو المحدث أو الجديد، ففي مختصر العين للزبيدي «المولد من الكلام المحدث»[12]، وفي «الأساس» المولد هو الكلام «غير الأصيل في العربية»[13]. ويتميز الشعر المولد بأنه لا يحتج به إلا في المعاني، يقول أبو الفتح عثمان بن جني «المولدون يستشهد بهم في المعاني، كما يستشهد بالقدماء في الألفاظ»[14]، وفي المزهر «المولد هو ما أحدثه المولدون الذين لا يحتج بألفاظهم»[15]، وقد اشتده بشعر المولدين في المعاني لأنها - كما يقول ابن رشيق - اتسعت لاتساع الناس في الدنيا[16].

وهذه النصوص توضح لنا موقف اللغويين من «المولد» فهو عندهم دون القديم، ومن ثم فإنه لا يستشهد به في الألفاظ، وكان همهم من وراء هذا «وصم المولد بأنه ليس من كلام العرب»[17].

وخلاصة القول إن «المولد والمحدث» معناهما واحد، فهما يطلقان على الشعر الجديد الذي خرج على أصول الشعر القديم، وعلى الشعراء الذين أبدعوا هذا الشعر ابتداء من بشار فصاعداً.

وعند ملاحظة التحول الذي طرأ على الشعر العربي في العصر العباسي تكونت ثنائية: القدماء والمحدثين، حيث يبتدئ عهد القدماء بنضج الشعر العربي قبل الإسلام بنحو قرن ونصف، وينتهي أوائل القرن الثاني بعد جرير والفرزدق. فهو يشمل الأدب الجاهلي والأدب الإسلامي. أما عهد المحدثين فيبدأ - على الأرجح - قبل قيام الدولة

العباسية من عهد بشار بن برد وغيره من مخضرمي الدولتين الأموية والعباسية ويشمل كل من جاء بعد ذلك من الشعراء.

وقد كان وضع مصطلح «المحدثين» حداً فاصلاً بين عصرين طويلين في عمر الشعر العربي، لأن القول بالحداثة يتضمن «القول بما لم يكن معروفاً في الماضي، الحديث من هذه الناحية يكشف عن نقص ما أو عن فراغ ما في القديم، والحداثة - إذن - خروج على الأصول»[(18)].

وعلى هذا فإن العلاقة بين طرفي ثنائية: القدماء والمحدثين علاقة تنافر واختلاف، لأن الحداثة تعني محاولة الخروج على القديم وإبعاده والتمرد عليه في بعض جوانبه أو معظمها واستبداله ببدائل جديدة، أي أنها «تمثل نفياً للماضي، وتعلقاً بالحاضر، وخروجاً على المعتاد إلى غير المعتاد، ومن المعروف إلى غير المعروف حتى تتصل بالأمر المبتدع في جانبيه الممدوح والمذموم فهي الجدة بداية»[(19)].

إن الحداثة بهذا المعنى إضافة وإثراء، وصفة التبدل الشعري، وحركة ثورية تطورية «لا تكون باتباع أشكال تعبيرية معينة، بل باتخاذ موقف حديث تجاه الحياة، ومنها تجاه القصيدة»[(20)].

وإذا كانت العلاقة بين ثنائية القديم والحديث علاقة نفي وتعارض، فإن هذا لا يعني أن الحديث أفضل من القديم دائماً، وإنما المراد أن الشاعر المحدث يرفض التقليد ويعارضه ويصدر عن تجربته، غير أن هذا لا يجعل الحديث أحسن في كل الأحوال «فالحداثة في الشعر لا تمتاز بالضرورة على القدامة فيه»[(21)]، فقد يموت الجديد قبل موت صاحبه، ولا يمتلك قوة الصمود والبقاء، وقد يحيا القديم ويبقى على الرغم من أن ريح الحديث تعصف به.

وأعتقد أن الإبداع أفضل بغض النظر عن انتمائه للقديم أو الحديث هو الذي يملك قوة التحدي والاستمرار، ويعبر الزمان والمكان

على الرغم من كل الأنواء والأعاصير، ويبقى راسخاً في أفئدة الناس وعقولهم على اختلاف مشاربهم، يعبر عن مشاعرهم المشتركة ويصور آلامهم وآمالهم في الحياة، وما سوى ذلك يكون كعصف مأكول، أو هشيم تذروه الرياح.

إن الشعر الذي يتصف بالتحدي ومواكبة الحياة جديد وإن أبدعه شاعر قديم «ولعلنا لا نغلو إذا قلنا إنه لا يوجد قديم في الشعر إلا إذا أردنا بذلك التعبير عن زمن ظهوره، أما بعد ذلك فهو متجدد دائماً كأنما نظم بالأمس، إذ لانزال نقرؤه ولانزال نجد متعة فيه كما وجدها معاصروه»[22].

وفوق هذا فإن الحداثة لا تكتسي صبغة الاستقرار ولا ترتبط بزمن، فقد كان عنترة في قوله:

هلْ غادَرَ الشعراءُ من مُتَرَدَّمِ أم هلْ عرفْتَ الدارَ بعد تَوَهُّمِ

«يعد نفسه محدثاً قد أدرك الشعر بعد أن فرغ الناس منه، ولم يغادروا له منه شيئاً»[23]. وتقدم أن أبا عرو بن العلاء كان يعد كل شعر بعد الشعر الجاهلي وشعر المخضرمين بأنه محدث، ثم أطلق المحدثون على بشار ومن يليه من الشعراء، ثم ظهرت الحداثة المعاصرة فابتدع الشعراء طرائق جديدة في التعبير وخرجوا بالشعر على ما سلف.

وهذا يشير إلى أن ما نعتبره قديماً كان حديثاً في وقته، وما نعتبره حديثاً يصبح في يوم من الأيام قديماً، وبعبارة أخرى أوجز فإن «كل قديم من الشعراء فهو محدث في زمانه بالإضافة إلى من كان قبله»[24].

وسبب هذا أن الحياة في حركة دائبة لا تعرف الاستقرار، وبتغير الحياة تتغير طرق التعبير الأدبي والفني، وتجد أساليب لم تكن

معروفة، ثم تتغير الحياة وتتغير الأساليب... وهكذا نجد القديم والحديث يقعان ويتعاقبان.

وقد أدى نشوء ثنائية: القديم والحديث في العصر العباسي إلى اختلاف كبير بين النقاد، فتعصب كثير منهم وفي مقدمتهم الرواة واللغويون إلى القديم، ودافعوا عنه، ومالوا إليه كل الميل، فقد سبق أن أبا عمرو بن العلاء كان يقول في شعر جرير والفرزدق: «لقد كثر هذا المحدث وحسن حتى لقد هممت بروايته»[25].

فالمحدث هنا ينصرف إلى الجانب الزمني أكثر مما ينصرف إلى الجانب الفني، وقد وصف أبو عمرو هذا «المحدث» بأنه «كثر وحسن» مما يجعله يهم بروايته، ولكنه لم يفعل لأن تغلغل حب القديم في قلبه منعه بدون شك من ذلك.

ثم إن كلمة «الرواية» هنا تعبر عن الموقف النقدي لهذا الناقد، فلو ترك فعل «هم» وروى الشعر المحدث فعلاً لكان قد اعترف به اعترافاً تاماً، لأن رواية شعر المحدثين معناها الإقرار لهم بالشاعرية والقدرة على الإبداع، ولكن أبا عمرو فضل الاحتكام إلى الزمن ولم يلتفت إلى مقياس الكثرة والحسن على الرغم من أنهما من المقاييس الأساسية لكل تفاضل بين أشعار الشعراء. وليس بغريب أن ينظر أبو عمرو إلى الشعر المحدث نظرة كهذه، فقد «كان لا يعد الشعر إلا ما كان للمتقدمين. قال الأصمعي: جلست إليه عشر حجج فما سمعته يحتج ببيت إسلامي»[26]. وذهب ابن الأعرابي إلى أبعد حد في رفض الشعر المحدث والتعصب للقديم إذ قال: «إنما أشعار هؤلاء المحدثين مثل أبي نواس وغيره مثل الريحان يشم يوماً ويذوي ثم يرمى به، وأشعار القدماء مثل المسك والعنبر كلما حركته ازداد طيباً»[27].

فابن الأعرابي يقابل بين الشعر المحدث والشعر القديم، ويرى أن الشعر المحدث قليل الماء نادر البهاء، ينضب جماله سريعاً ولا يقوى

على البناء، فهو مثل أزهار الريحان يتضوع أريجها مادام قطفها جديداً، فإذا مر عليها وقت يسير ذوت وذبلت وذهب شذاها وألقي بها.

أما الشعر القديم فإنه ثر غزير يتسم بالعمق، ويتدفق جماله باستمرار، إنه مثل المسك والعنبر يفوح عرفه بدون انقطاع، وقد اعتمد ابن الأعرابي التشبيه لإبراز موقفه النقدي، ذلك أن تشبيه الشعر المحدث بالريحان... فيه قدح وسخرية لاذعة، وفيه غض من قيمة هذا الشعر، عكس تشبيه الشعر القديم بالمسك... فإنه تشبيه فيه مدح وتقدير لهذا الشعر.

وابن الأعرابي من هذه الناحية كأبي عمرو بن العلاء يفضل الشعر القديم علي المحدث بناء على المقياس الزمني، وقد قال عنه أحد معاصريه: «كنا عند ابن الأعرابي فأنشده رجل شعراً لأبي نواس أحسن فيه فسكت، فقال له الرجل: أما هذا من أحسن الشعر؟ قال بلى، ولكن القديم أحب إلي»[28].

فجواب ابن الأعرابي يدل على أنه يدرك القيمة الفنية والجمالية للشعر المحدث ولكنه على الرغم من ذلك كان يفضل القديم عليه ويميل إليه.

وقد تعصب الرواة واللغويون للقديم لأنهم وجدوا فيه بغيتهم، يقول الجاحظ: «ولم أر غاية النحويين إلا كل شعر فيه إعراب، ولم أر غاية رواة الأشعار إلا كل شعر فيه غريب أو معنى صعب يحتاج إلى الاستخراج، ولم أر غاية رواة الأخبار إلا كل شعر فيه الشاهد والمثل»[29].

يدل هذا النص الدقيق على أن عمل اللغويين كان لا ينصرف إلى التعرف على مواطن الجمال في الشعر، بل ينصب على البحث عن الشاهد بألوانه المختلفة، وقد أكد ابن رشيق هذا إذا علق على كلام

لأبي عمرو بن العلاء ينتقص فيه شعر المحدثين، يقول: «هذا مذهب أبي عمرو وأصحابه كالأصمعي وابن الأعرابي، أعني أن كل واحد منهم يذهب في أهل عصر هذا المذهب، ويقدم من قبلهم، وليس ذلك لشيء إلا لحاجتهم في الشعر إلى الشاهد وقلة ثقتهم بما يأتي به المولدون»[30].

من هنا جاء اعتزاز اللغويين والرواة بالشعر القديم، فقد وجدوا فيه ما لم يجدوه في الشعر المحدث، وجدوا فيه الشاهد والمثل، وتلك ضالتهم المنشودة التي يتطلبها اشتغالهم بعلوم العربية لخدمة اللغة والدين، ولهذا فإن دفاعهم عن هذا الشعر يعني الدفاع عن مهنتهم إلى جانب الدفاع عن الدين واللغة والعروبة.

وقد انتقد الجاحظ اعتماد اللغويين على المقياس الزمني في التفاضل بين القدماء والمحدثين وإغفالهم لمقياس الجودة، يقول: «وقد رأيت ناساً منهم يبهرجون أشعار المولدين، ويستسقطون من رواها، ولم أر ذلك قط إلا في رواية للشعر غير بصير بجوهر ما يروي، ولو كان له بصر لعرف موضع الجيد ممن كان وفي أي زمان كان»[31].

فالجاحظ هنا يدعو إلى اعتماد الجودة مقياساً للتفاضل بين الشعراء، ويرفض مقياس الجنس البشري والطبقي، ومقياس الزمن، لأنها مقاييس خارجية بعيدة عن روح الشعر، ومن ثم فإنها تسيء إليه ولا تخدمه في شيء.

وسار ابن قتيبة في هذا الاتجاه إذ قال: «فإني رأيت من علمائنا من يستجيد الشعر السخيف لتقدم قائله ويضعه في متخيره، ويرذل الشعر الرصين ولا عيب له عنده إلا أنه قيل في زمانه، أو أنه رأى قائله»[32]. فابن قتيبة هنا ينتقد اللغويين الذين اتخذوا المقياس الزمني أساساً للتفاضل بين القدماء والمحدثين، ويرى أن جودة الإبداع وحسنه أفضل مقياس للتمييز بين الشعراء، وهذا ما يدل عليه قوله:

«فكل من أتى بحسن من قول أو فعل ذكرناه له، وأثنينا به عليه، ولم يضعه عندنا تأخر قائله أو فاعله، ولا حداثة سنه، كما أن الرديء، إذا ورد علينا للمتقدم أو الشريف لم يرفعه عندنا شرف صاحبه ولا تقدمه»[33].

وهذه روح جديدة قد أسهمت - بدون شك - في بناء صرح النقد الموضوعي المتحرر من كل تأثير خارجي.

وتتجلى حداثة الشعر العباسي في ثلاثة مواطن هي: ديباجة القصيدة، والموضوع الشعري، ولغة الشعر، فهذه هي الجوانب التي ارتكزت عليها حركات الحداثة، وشكلت ظواهر التجديد الأولى في مسيرة الشعر العربي.

فأما ديباجة القصيدة أو مقدمتها فقد ارتاب كثير من الشعراء في قيمتها الفنية، ودعوا إلى نبذها وتحديثها، وأكبر من ناضل من أجل ذلك أبو نواس، فقد حارب المقدمة التقليدية بجميع مكوناتها، وهي: الأطلال والغزل والرحلة، وجاء ببدائل متنوعة كوصف الشراب والطبيعة وبعض المظاهر الحضارية، ووصف أحواله المعيشة[34]، وخصص لذلك شعراً ينتشر في بابين كبيرين هما باب الخمريات وباب المديح، ومن الشعر الذي يرفض فيه جميع ألوان المقدمة قوله[35]:

دَعِ الربعَ ما للربعِ فيكَ نَصيبُ ۝ وَما إن سبَتْني زينَبٌ وكَعوبُ
ولكنْ سبَتْني البابليةُ إنّها ۝ لِمثلِيَ في طولِ الزمانِ سَلوبُ

فهو في البيت الأول يدعو الشاعر العباسي إلى ترك الأطلال ونبذها، لأنه لم تعد هناك علاقة أو صلة تربط بينهما في ظل الحضارة الجديدة، ثم يسخر من المقدمة الغزلية سخرية لاذعة حيث يدعى أن المرأة البدوية التي طالما تغنى الشاعر العربي بجمالها لا تستحق أن تكون

موضوعاً للإبداع الشعري في العصر العباسي، عصر الترف والحضارة الناعمة.

أما في البيت الثاني فيذكر البديل المتمثل في وصف الخمر، ويذهب إلى أنه أقدر من المرأة البدوية على سلب عقله، وسبي قلبه، وامتلاك عواطفه.

وفي باقي القصيدة يرحل في شعره، ولكن رحلته تختلف عن رحلة الشاعر القديم، لأنها كانت في دروب بغداد أوغيرها طلباً لحانة في ضواحيها يلتقي فيها بصحبه ويجالسهم على الشراب والغناء حتى الصباح.

وفي هذا تعريض واضح بالشعراء العباسيين الذين مايزالون يرحلون في أشعارهم على الطريقة التقليدية مع أن الممدوح يقيم قريباً منهم لا يمتطون إليه ناقة ولا ينضون راحلة أو بعيراً، وإنما يمطون حضرمياً ملسناً على حد قوله[36]:

إليكَ أبا العباسِ من دونِ مَنْ مَشَى   عليها امْتَطَيْنا الحَضْرَميَّ المُلَسَّنا[37]

وقد ركز أبو نواس ثورته على استبدال وصف الأطلال بوصف الشراب، لأن الأطلال كانت رمزاً للقديم، أما الشراب فكان رمزاً للحديث، أي أن الأطلال والخمرة عنده يتشكلان على مستوى الرمز ثنائية ضدية بين طرفيها علاقة تنافر وتخالف، ويتجلى ذلك في قوله[38]:

أحسنُ مِن وقْفةٍ على طَلَلِ   كأسُ عُقارٍ تَجْرِي على ثَمِلِ

فهو هنا يفضل الحديث على القديم عن طريق تفضيل الشراب على الأطلال، بدليل أنه ذكر كلمة «أحسن» وجاء بالشراب مفضلاً وبالأطلال مفضلاً عليه.

وهذا البديل أو الحديث الذي دعا إليه ابو نواس، وناضل من أجله يبدو بسيطاً محدوداً في نظر بعض النقاد، لأنه لم يستطع إلا أن يغير الدبياجة، ولم يزد على أن وضع شيئاً حضرياً مكان آخر بدوي، ففكرة التقليد موجودة وإن كانت متسترة[39].

فهو باستبدال ديباجة بأخرى قد حافظ على الهيكل القديم للقصيدة العربية، ومن ثم فإن محاولته «لم تعد أن يكون محازاة للشعر القديم، والمحازاة أخطر من التقليد»[40].

والواقع أن الديباجة الجديدة عند أبي نواس لم تكن محازاة للقديم إلا في شكلها الخارجي، حيث بقيت قصيدة المديح تتكون من مقدمة وغرض كما كانت من قبل، أما في لغتها ومضمونها فقد كانت حديثة، لأنها تصوير دقيق للحياة العباسية وتعبير صادق عن نفسية صاحبها.

وإذا كان أبو نواس قد اكتفى بتطوير الديباجة وتطويعها للتعبير عن روح العصر، ولم ينصرف عنها جملة لأنها ليست أصلاً في القصيدة فإنه مع ذلك قد «جعلها موضوع دراسة ومناقشة، وشكك الناس في مكانتها، وبذلك فتح الطريق لكل ما أصابها بعد ذلك من تغير وتطور»[41].

وأكثر من هذا أن أبا نواس قد نادى أثناء تحديثه لديباجة القصيدة بواقعية التجربة الشعرية، وهي أن يستقي الشاعر موضوعات شعره من حياته المعيشة، ويعبر عن مشاعره ونوازعه فيها، يقول[42]:

ما لي بدارٍ خَلَتْ من أهلِها شُغُلُ ... ولا شَجاني لها شخصٌ ولا طَلَلُ

ولا رسومٌ ولا أبكي لمنزلةٍ ... للأهلِ عنها وللجيرانِ مُنْتقَلُ

ولا قطعتُ على حَرْفٍ مذكَّرةٍ ... في مرفقَيْها إذ استَعْرَضْتُها فَتَلُ

بيداءَ مقفرةً يوماً فأنْعَتها ... ولا سَرى بي فأحكيهِ بها جمَلُ

ولا شتوتُ بها عاماً فأدركني ... فيها المصيفُ فلي عنْ ذاك مُرْتَحَلُ
ولا شدَدْت بها من خيمةٍ طُنُبا ... جاري بها الضَّبُّ والحِرْباءُ والوَرَلُ
لا الحَزْنُ مِني برأي العينِ أعرفُه ... وليس يعْرِفُني سهلٌ ولا جَبَلُ
لا أنعتُ الروضَ إلا ما رأيتُ به ... قصراً منيفاً عليه النخلُ مشْتَمِلُ

فهذه الأبيات تفصح عن واقعية أبي نواس، وتشير إلى أنه يريد أن يكون حراً في إبداعه، يعيش حياته الخاصة ويعبر عنها بعيداً عن كل تأثير أو اتباع يؤدي إلى الزلل والوهم، كما جاء في أبيات أخرى[43]:

تَصِفُ الطلولَ على السماعِ بها ... أفَذو العِيانِ كأنتَ في العلمِ
وإذا وصفتَ الشيءَ متَّبِعاً ... لم تخْلُ مِن ذَلَلٍ ومن وَهْمِ

وإذا أردنا الدقة فإن أبا نواس يرفض انقسام شخصية الشاعر، بمعنى أنه لا يريد أن تكون ولادته ونشأته في العصر العباسي عصر الحضارة والترف، ويكون إبداعه منتمياً إلى العصر الجاهلي عصر البداوة وشظف العيش، وإنما يَرى أن يمتح الشاعر موضوعات شعره مما يعانيه هو، ومن هنا فإن أبا نواس «ناقد فذ، ناقد وحيد في تاريخ النقد الأدبي، قد يبحث في الصلة بين الأدب والحياة، ويحاول أن يلائم بينهما»[44].

وقد ذاد أبو نواس عن هذا اللون من الحداثة وحاول ترسيخه في أذهان الشعراء مما جعله بحق قائدهم في هذا المضمار. أما غيره من المحدثين الذين ينتمون مثله إلى مذهب البديع فلم يشتهروا في هذا الضرب من التجديد، لأنهم ساروا في أغلب مقدماتهم على النهج القديم، وليست لهم إلا أبيات متفرقة لا تكون رؤية واضحة مثل تلك التي نجدها عند أبي نواس.

فبشار قد أكثر من المقدمات الغزلية والطللية في مديحه وسلك فيها - غالباً - طريق القدماء، ويرجع هذا إلى سببين: الأول أن المدة التي قضاها في الفترة الأموية كانت أطول من المدة التي قضاها في العهد العباسي، والثاني أنه خريج البادية وحجور بني سعد[45].

على أنه جدد في بعض المقدمات إذ استبدل ركوب الناقة إلى الممدوح بالسفينة وذلك في قصيدة التي مدح فيها ابن هُبَيْرة[46]، وبعض مدائحه للمهدي[47]، وله إلى جانب هذا أبيات قلية ينكر فيها الوقوف على الأطلال وسؤالها، يقول[48]:

كيفَ يَبْكي لمَحْبسٍ في طُلول ... مَن سَيُفْضي لحَبْسِ يوم طويلِ

إنّ في الحشرِ والحسابِ لشغْلاً ... عن وقوفٍ بكل رسمٍ مُحيلِ

ويقول أيضاً[49]:

أُسائلُ أحْجاراً ونُؤْياً مهدَّماً ... وكيفَ يُجيبُ القولَ نُؤْيٌ وأحْجارُ

وقد يرفض المقدمة الغزلية كما في قوله[50]:

ليسَ مِنّي المُقَامُ أبكي على الرَّبْـ ... ـعِ خَلا أهلُه لبَيْنٍ شَطيرِ

إنّ في ندوةِ الملوكِ لشغلاً ... عن ربابٍ وزَيْنبٍ وقَذورِ

واستبقى مسلم بن الوليد الديباجة التقليدية على الرغم من أنه شاعر متحضر، ولم يجدد إلا في بعض القصائد كتلك التي استهلها بوصف الشراب، ثم انتقل إلى الغزل ووصف الرحلة إلى الممدوح، ولكن ليس على ناقة، وإنما على سفينة كما فعل بشار[51].

وله أيضاً أبيات يرفض فيها بكاء الديار إذا خلت من حبيبه ويدعو عليها بالتعرية والبلى، يقول[52]:

شُغْلي عَن الدارِ أبْكيها وأرْثيها ... إذا خلَتْ مِن حبيبٍ لي مَغانيها

دعِ الرّوامسَ تَسْفي كلَّما درجَتْ ترابَها ودَعِ الأمطارَ تُبْليها
إن كانَ فيها الذي أهوى أقمتُ بها وإن عَداها فما لي لا أُعَدِّيها
أحَقُّ مَنْزلةٍ بالتَّركِ منزلةٌ تعَطَّلَتْ مِن هَوى نفسي نَواديها

وفي شعر آخر يفضل سلامة عينيه على انقطاع دمعها في البكاء على حب راحل أو بعد جيران، يقول[53]:

حاشى لِعَينيَّ أنْ تَفنى دموُعهما على هَوى نازحٍ أو نأْيِ جيرانِ

وجاء أبو تمام فترك الأطلال في بعض قصائده، ودخل إلى موضوعه مباشرة، كما في مدحه للمعتصم حين فتح عمورية[54]، ومدحه للحسن بن وهب[55]، ومدحه لأبي سعيد الثغري[56].

وفي ديباجة قصيدة مدح بها المعتصم نجده يصف الربيع وصفاً بديعاً، ثم يربطه ربطاً محكماً بالمديح[57]، وله أبيات محدودة يسخر فيها من الديار ويرفض سؤالها، يقول[58]:

لا تَسْألَنْها فلَيْس يسمعُ جَرْسَ القـ ـولِ إلا شخصٌ له جَرْسُ

ويقول أيضاً[59]:

قد مررْنا بالدّارِ وهْيَ خلاءُ وبكَيْنا طلولَها والرُّسوما
وسألنا ربوعَها فانصرَفْنا بِسَقامٍ وما سألنا حَكيما

وكما يرفض سؤال الأطلال يرفض أن يقتدي بمسعود في الدعاء لها بالسقيا[60]:

إنْ كانَ مَسْعودٌ سَقى أطلالَهم سَبَلَ الشُّؤونِ فلستُ مِن مَسْعودِ[61]

وباستثناء هذا وما شابهه وهو قليل نجد أبا تمام قد استبقى

الديباجة القديمة ووقف على الأطلال في كثير من قصائد المديح مما جعل بعض الباحثين يقول بأنه انتكس بالقصيدة فأعاد لها مقدمتها الطللية التي خرج عليها أبو نواس[62] . كما جعل بعضهم يذهب إلى أنه أعطى القصيدة العربية شكلها النهائي وصورتها التي اعتبرتها العصور بعد ذلك تامة وأخذت بها وجرت عليها، ولم تعد افتتاحيتها تتردد بين الوقوف على الأطلال أو الوقوف على غيرها[63].

وهذا ليس صحيحاً لأن أبا تمام لم يلتزم طريقة واحدة في افتتاح قصائده، كما أن المقدمات الطللية التي وردت في شعره لم تكن عملاً تقليدياً محضاً. وإنما كانت - كما يقول بعض الباحثين - قالباً فنياً يعبر الشاعر من خلاله عن مشكلات العصر وقضاياه، وهو يعتبر - من هذه الناحية - امتداداً لتيار التجديد الذي راده أبو نواس[64].

والشيء المؤكد هنا أن تأثر أبي تمام بأبي نواس في تحديث افتتاحية القصيدة العربية وتجديد هيكلها لم يكن قوياً، يدل على ذلك الأبيات القليلة التي سخر فيها من الأطلال، وكذلك القصائد التي تفنن في افتتاحها بوصف الطبيعة، أو تخلص فيها من المقدمة لمنافرتها للغرض الأصلي، فهذا كله إذا قيس بما احتفظ فيه بالهيكل التقليدي نجده قليلاً محدوداً.

ويرجع هذا إلى أسباب دقيقة: منها مقاومة النقاد واللغويين لثورة أبي نواس لأنها تخرج على عمود القصيدة، وقد تجنب أبو تمام هذه المواجهة ولم يرد الدخول في هذه الخصومة.

ومنها أن أبا تمام يتسم بالتوقر في حين كان البديل الخمري الذي دعا إليه أبو نواس يمتزج بالعبث والمجون. وهو تجديد لا يرضي ذوق أبي تمام ولا يناسب مزاجه، ويقوي هذا السبب أن أبا تمام لم يستجب لهذا اللون من الديباجة وإنما استجاب للبديل المتمثل في وصف الطبيعة.

ومنها أن أبا تمام أراد أن يسلك سبيلاً آخر في تجديد الشعر يناسب ميوله ويضمن له شهرة مستقلة واسعة ويظهر ذلك في تحديثه للغة الشعر العربي.

فهذه هي الأسباب التي جعلت مجاراة أبي تمام لأبي نواس في الخروج على المقدمة التقليدية ضيقة محدودة على الرغم من إعجابه الشديد به.

وأما الحداثة في الموضوع الشعري فقد كانت محدودة بحيث لا تتجلى إلا في ظهور بعض الأغراض الجديدة كالتغزل بالمذكر الذي أدى إليه اللهو والمجون وحب الخنا في ظل الحضارة الجديدة، وهذا اللون من الشعر ليست له قيمة فنية كبرى لأنه لا يرضي الأذواق السليمة، ولا يحرك في الإنسان إلا العواطف الدنيا والغرائز الشاذة، وصاحب هذا الضرب من الشعر بدون منازع أبو نواس.

وهكذا نجد الحداثة على مستوى الموضوعات الكبرى أو الأغراض الشعرية لم تكن شيئاً ذا بال، فقد ظل الشعر مديحاً وهجاء ورثاء ووصفاً، أي ظل غنائياً لم يتغير نوعه، وقد طرح أحد الباحثين أسئلة كثيرة لمعرفة وقوف الشعر العربي عند طابع واحد، ورجح أن الشعراء والنقاد لم يعرفوا كيف تكون ولم يعرفوا أن للشعر ضروباً غير الضرب الغنائي، ولو قد عرفوا ذلك لانتفعوا به، ولو قد وقفوا على أدب الإغريق وقوفاً حسناً كما وقفوا على فلسفتهم ومنطقهم لكان لهم في الأدب العربي شأن آخر[65].

وإذا كانت الحداثة في الموضوعات الشعرية الكبرى محصورة محدودة، لأن المحدثين احتذوا بالقدماء في نوع الشعر وأغراضه فإنها لم تكن كذلك على مستوى المضامين الجزئية. لقد احتفظ المحدثون بالمديح والهجاء والرثاء ووصف الشراب ولكنهم حاولوا التجديد داخل

هذه الفنون، فولدوا كثيراً من المعاني وأحدثوا أنواعاً لم تكن معروفة، وغاصوا على المعاني الفلسفية التي تحتاج في استخراجها إلى شيء من الروية والتأني. وسأفصل القول في هذا الموضوع عند الكلام على الغوص.

وأما الحداثة في اللغة الشعرية فكانت أوسع مما تقدم، وبيان ذلك أن المحدثين ساروا على أثر القدماء في نوع الشعر وفي أغراضه، فضاق مجال الإبداع عليهم، لأنهم وجدوا من تقدمهم أتوا على كل ما في الفن الشعري واستنفدوه، فاعتقد كثير منهم أن معاني الشعر قد نضبت، وأنها شيء مشترك بين الشعراء، ومن ثم فإن المهم في الإبداع الشعري ليس شيئاً يقال وإنما «أن يقال هذا الشيء في بيان جميل»[66].

ومن هنا نشأ الاختلاف بين القدماء والمحدثين في فهم جمال الشعر، فالجمال القديم هو السليقة والفطرة، والبديهة والارتجال، والطبع الصحيح، والحرص على إبراز المعنى وتحديده وإبلاغه في عبارات رصينة جزلة، لا تأنق فيها ولا تعمل ولا تصنع.

أما الجمال الحديث فهو الأناقة والحضارة، والأناة والتروي، والتحليل والإعداد، وإخراج المعنى إخراجاً فنياً جميلاً يعتمد تنميق الصياغة وزخرفتها والافتتان فيها.

وهكذا نشأت لغة شعرية حديثة تقوم على جمال الشكل والغوص على المعاني، وقد استقى المحدثون جمال هذه اللغة من القرآن الكريم والشعر القديم، حيث سحر أذواقهم بعض السمات الفنية القليلة كقوله تعالى: **﴿واخْفِضْ لَهُمَا جَنَاحَ الذُّلِّ مِنَ الرَّحْمَةِ﴾**[67]، وقوله: **﴿وَيَوْمَ تَقُومُ السَّاعَةُ يُقْسِمُ الْمُجْرِمُونَ ما لَبِثُوا غَيرَ سَاعَةٍ﴾**[68]، وقوله: **﴿وَأَنَّهُ هُوَ أَضْحَكَ وَأَبْكَى، وأَنَّهُ هُوَ أَمَاتَ وَأَحْيا﴾**[69]. وكقول امرئ القيس[70]:

لَقد طمَحَ الطَّمّاحُ مِن بُعْد أرضِه ... ليُلْبِسَني من دائِه ما تَلَبَّسا

وقول زهير[71]:

لَيْثٌ بِعَثَّرَ يَصْطادُ الرِّجالَ إذا ما كذَّبَ اللّيْثُ عن أقرانهِ صَدَقا

وقول جرير[72]:

وَمازال مَعْقولاً عقالُ عَن النّدى ومازالَ مَحْبوساً عَن الخيرِ حابِسُ

وترجع هذه السمات الأسلوبية - كما ترى - إلى الاستعارة والجناس والطباق وما ذلك، وقد حفل المحدثون بها في إبداعهم ووشحوه بها، وعليها أطلق اسم «البديع».

وهذا يدل على أن حداثة اللغة الشعرية تعبير جمالي نشأت عن حاجة المجتمع العباسي الشاملة للتجديد، وقد انبثقت من داخل التراث الشعري وكانت مواصلة متطورة له ولم تكن مقطوعة عنه، أي أنها تلتقي بالتراث وتتصل به من جهة، ولكنها تفترق عنه وتنفصل من جهة أخرى، فهي امتصاص له لابتكار شعر عربي حديث يعبر عن الحضارة الجديدة وما طرأ فيها من تطور.

وتعتبر حداثة اللغة الشعرية أقوى حركات التجديد، فهي أقوى من محاولة تحديث افتتاحية القصيدة، وتجديد الموضوع الشعري، وذلك لما فيها من خروج على الشعر القديم من ناحية البنية الدلالية والبنية اللغوية ولاسيما طريقة تشكيل الصور واختيار المعجم الشعري.

وقد استهوت اللغة الجديدة الكثير من الشعراء المحدثين أشهرهم بشار بن برد وأبو نواس ومسلم بن الوليد وأبو تمام، وكانوا جميعاً يكونون مذهباً شعرياً خاصاً، إلا أنه مع ذلك كانت لهم منهم بصمات إبداعية تميزه، والمتتبع لشعرهم يجد بصفة عامة تقارباً بين بشار وأبي نواس من ناحية، ومسلم وأبي تمام من ناحية أخرى.

فقد ترجع بشار بين لغتين، فكان إذا مدح مال إلى اللغة القديمة،

لغة القوة والجزالة، وإذا تغزل جنح إلى اللغة الحديثة التي تصور رقة الحضارة ونعومتها، وتعبر عنها تعبيراً عذباً رشيقاً.

وتجاذبت شعر أبي نواس لغتان كما عند بشار، ليثبت للغويين قدرته على الإبداع في مجال القديم والحديث، فكان في الطرد وفي بعض المواقف الرسمية كمدح بعض رجال الدولة والسياسة ممن لهم مكانة ومهابة يقصد إلى الكلام الجزل القوي، وفي غير ذلك من الفنون كالغزل وكثير من الخمريات يسعى أكثر من بشار إلى اللغة الحديثة، بحيث إذا كان بشار قد ابتكر لغة شعرية جديدة هي لغة الحاضرة التي جعلها بديلاً للغة البادية، فإن أبا نواس قد أوصل «هذه اللغة إلى أوج فني لا سبق له، تحولت اللغة الشعرية انطلاقاً منه تحولاً شبه كلي، ففي شعره البداية الأكثر غنى وشمولاً وتنوعاً لحداثة الشعر الكتابية»[73].

أما اللغة الشعرية عند مسلم وأبي تمام فتتميز بالجزالة والرصانة، والقوة والمتانة، وتكاد تكون من واد واحد في مختلف الفنون الشعرية.

إن حداثة اللغة عندهما لا تظهر في الرقة والبساطة كما في كثير من شعر بشار وأبي نواس، وإنما تتجلى في تفجير لغة البادية واستخراج مكنونها والكشف عن أسرارها وجعلها قادرة على التعبير عن روح العصر.

ويمتاز أبو تمام بأنه أقوى من غيره على تفجير اللغة الشعرية وتفتيتها، وقد سلك لذلك سبيل المجاز، ومارس ضغطه على اللغة من خلاله، ودخل معها في صراع قوي ليجعلها تستجيب لتصوير المعاني الحضارية الجديدة.

ومن هنا يظهر الفرق بين أبي نواس وأبي تمام، فأبو نواس رفض لغة البادية واستبدلها في جزء كبير من شعره بلغة بسيطة رشيقة تصور رقة الحضارة العباسية ونعومتها. أما أبو تمام فقد احتفظ باللغة

النموذجية ولكنه ركب سبيل المجاز من أجل تطويرها وجعلها لغة الفكر ولغة الإبداع الشعري.

وبكلمة أخرى، فإن أبا نواس وأبا تمام - كما يقول بعض الباحثين - يلتقيان في رفض سلطة النموذج اللغوي، ولكنهما يختلفان بعد ذلك، فأبو نواس يرفض سلطة اللغة الموروثة ويدمر أشكالها ويقوضها، أما أبو تمام فقد رفض هذه السلطة دون أن يدمر أشكالها الخارجية، بل رفضها من ضمن هذه الأشكال، ويتجلى هذا الرفض في أبهى صوره في بنية اللغة المجازية حيث اتجهت طاقته إلى اختراقها وتطويرها[74].

ويرى الدكتور عبدالله الطيب أننا الآن نعيش مشكلة فنية أدبية ذات شبه شديد بالمشكلة التي تصدى لها أبو تمام منذ نحو اثنى عشر قرناً فحلها بعبقريته وجده، ومشكلة زمان أبي تمام أن البداوة العربية الصحراوية كانت قد انفصمت عن مجتمع حضارة العرب، ومشكلة زمننا هذا أن اللغة العربية توشك أن تنفصم عن مجتمع بنيها، ولعل المخرج من هذه أن يكون وجه التماسه الصحيح في رجعة سديدة رشيدة تنظر إلى أبي تمام وما صنع، وتحاول أن تنتفع بروح منهجه لتقيم على مشابه من نموذجها أساس بداية نهضة جديدة تعيد على لغة العرب كرامة جزالتها ورصانتها[75].

وهذا معناه أن حداثة الإبداع الشعري يجب أن تجمع بين الأصيل والمعاصر، أو القدمي والحديث، بحيث تجري داخل النموذج اللغوي الجزل القوي وتتم من خلاله دون أن تستغني عنه أو تهلهله.

والمتأمل للشعر المعاصر يجد أن الحداثة لم تسر في هذا الاتجاه، وإنما رفضت سلطة اللغة الموروثة وقوضت أشكالها فكان لها بذلك شبه ما بمفهوم الحداثة عند أبي نواس، وهذا ما أكده بعض الباحثين إذ ذهب إلى أن ثورة الشعر العربي الحديث أو ما يسمى بالشعر الحر على الشعر العمودي «هي من مثيلات ثورة أبي نواس»[76].

وكما تتصل الحضارة العربية المعاصرة بالحداثة العباسية فإنها تتصل أيضاً اتصالاً وثيقاً بالحداثة الأوروبية، فهذه الحداثات - كما يرى أحد الباحثين - تلتقي كلها في ملمح أساسي يقوم على إعلاء دور العقل وإعادة الاعتبار للإنسان وتأكيد فاعليته وحريته ومسؤوليته واختياره[77].

وهكذا يتجلى أن حركة الحداثة على مستوى اللغة الشعرية أقوى منها على مستوى مقدمة القصيدة والموضوع الشعري، فقد استهوت الشعراء، واحتفل بها النقاد واختلفوا في شأنها بين متقبل ورافض.

الهوامش

1) سورة الطلاق. الآية 1.

2) لسان العرب: مادة «حدث».

3) الشعر والشعراء: 63/1.

4) فصول المجد 4 العدد 3 سنة 1984. ص: 67.

5) الشعرية العربية لأدونيس. 80.

6) اللسان، مادة: «حدث».

7) الشعرية العربية: 80.

8) عبر أبو نواس عن موقف السلطة السائدة من الشعراء المحدثين إذ قال:

أَعِر شعرَك الأطلالَ والدِّمنَ القفرا   فقد طالما أزرى به نعتُك الخمْرا

دعاني إلى نعتِ الطلولِ مُسلطٌ   تضيقُ ذراعي أن أجوزَ له أمْرا

فسمعٌ أميرَ المؤمنين وطاعةٌ   وإن كنتَ قد جَشَّمتني مَركباً وعْرا

انظر ديوانه: 21.

9) أبو تمام الطائي. 178.

10) الصبغ البديعي: 15 هامش 1.

11) نفس المرجع: 15.

12) المزهر: 304:1.

13) أساس البلاغة. مادة «ولد».

14) العمدة. 967:2.

15) المزهر: 304:1.

16) العمدة. 967:2.

17) التوليد الدلالي في البلاغة والمعجم: 22.

18) الشعرية العربية: 83.

19) فصول المجلد 4، العدد 3، سنة 1984، ص: 64.

20) الحداثة في الشعر ليوسف الخال: 84، 85.

21) الحداثة في الشعر: 15.

22) فصول المجلد الأول، العدد 4، سنة 1981، ص: 11.

23) العمدة 1:198.

24) نفس المصدر 1:197.

25) الشعر والشعراء 1:63. وفي رواية «لقد حسن هذا المولد حتى لقد هممت أن آمر صبياننا بروايته» انظر العمدة 1:197.

26) العمدة 1:197.

27) الموشح: 310.

28) الموشح: 310، والخصومة بين القدماء والمحدثين: 21.

29) البيان والتبيين 4:24.

30) العمدة 1:197-198.

31) الحيوان 3:130.

32) الشعر والشعراء 1:62-63.

33) المصدر نفسه: 1:63.

34) فصلت القول في هذا الموضوع في رسالتي «شعر أبي نواس والاتجاهات النقدية». ورقة: 75-98.

35) ديوان أبي نواس: 110.

36) ديوان أبي نواس: 475.

37) الحضرمي الملسن: النعل الذي فيه طول ولطافة كهيئة اللسان. عن الديوان: 475.

38) ديوان أبي نواس: 147.

39) تاريخ النقد الأدبي عند العرب لطه أحمد إبراهيم: 105.

40) النقد المنهجي عند العرب: 76.

41) الشعر العربي بين الجمود والتطور: 81.

42) ديوان أبي نواس: 698.

43) المصدر نفسه: 58.

44) تاريخ النقد الأدبي عند العرب لطه أحمد إبراهيم: 109.

45) انظر اتجاهات الغزل في القرن الثاني الهجري: 78.

46) ديوان بشار: 1:147-149.

47) المصدر نفسه: 2:283، 3:280.

48) المصدر نفسه: 4:152.

49) المصدر نفسه: 4:64.

50) المصدر نفسه: 3:205.

51) شرح ديوان صريع الغواني: 103-111.

52) المصدر نفسه: 216.

53) المصدر نفسه: 126.

54) ديوان أبي تمام 1:40.

55) المصدر نفسه: 1:127.

56) المصدر نفسه: 1:174.

57) المصدر نفسه: 2:191.

58) المصدر نفسه: 2:224.

59) المصدر نفسه: 3:222-23.

60) المصدر نفسه: 1:386.

61) يعني مسعود بن عمرو الأزدي. وقيل: مسعود: هو أخو ذي الرمة. عن الديوان: 386/1.

62) انظر مجلة الآداب، العدد 9 سبتمبر 1954. نقلاً عن: الشعراء المحدثون في العصر العباسي: 145.

63) انظر تاريخ الشعر العربي حتى آخر القرن الثالث الهجري: 491.

64) الشعراء المحدثون في العصر العباسي: 147.

65) تاريخ النقد الأدبي لطه أحمد إبراهيم: 108.

66) تاريخ النقد الأدبي لطه أحمد إبراهيم: 97.

67) سورة الإسراء، الآية: 24.

68) سورة الروم، الآية: 55.

69) سورة النجم، الآيتان: 43-44.

70) ديوان امرئ القيس: 108.

71) شعر زهير بن أبي سلمى: 76.

72) ديوان جرير: 1:184.

73) الشعرية العربية لأدونيس: 52.

74) مجلة فصول المجلد 4، العدد 3، سنة 1984، ص: 61.

75) المناهل، العدد 12 يوليو 1978، ص: 38-39.

76) قضايا الإبداع الفني: 50.

77) مجلة فصول المجلد 4، العدد 3، سنة 1984، ص: 27.

الاستعارة: نقل أم ادعاء؟

محمد الأمين

مقدمة:

يهدف هذا الموضوع إلى تناول الاستعارة محدداً مفهوماً عند اللغويين أولاً. وعند البلاغيين في القرنين الثالث والرابع، ويلاحظ التطور الذي طرأ عليها، فقد عرفها جل البلاغيين بأنها (نقل) ولما جاء عبدالقاهر الجرجاني خرج عن سابقيه وقال: إنها (ادعاء) وكان لقوله صدىً بعيداً أثر في العديد من البلاغيين بعده.

أولاً: مفهوم الاستعارة في اللغة:

الاستعارة في اللغة مأخوذة من العارية، والعارية ما تداوله الناس بينهم، يقال: أعاره الشيء، وأعاره منه، وفي حديث صفوان بن أمية: «عاريَّةٌ مَضْمُونَةٌ مُؤَدَّاةٌ» العارية يجب ردها إجماعاً، مهما كانت عينها باقية، فإن تلفت وجب ضمان قيمتها، وفي حديث ابن مسعود وقصة العجل: «مِنْ حُليٍّ تَعَوَّرَه بنو إسرائيل» أي: استعاروه: يُقال: تَعَوَّر واستعار، نحو: تَعَجَّب واستعجب.

والعاريَّة مشددة الياء، كأنها منسوبة إلى العار؛ لأن طلبها عار وعيب. وهو اسم من الإعارة، يقال: أعاره يعيره، واستعاره ثوباً فأعاره إياه[1]. وقد تكرر ذكرها في الحديث النبوي. ووجد اللفظ في الشعر

الجاهلي والإسلامي، ومنه قول بشر بن أبي حازم، وقد شبه صوت منخر فرسه بالكير[2]:

كَـأنَّ حَفِيفَ مَنْخِرِهِ إذَا مَا كَتَمْنَ الرَّبْوَ، كِيرٌ مُسْتَعَارُ

واستعمل ذو الرمة هذه الكلمة في شعره، فقال يصف ناقته[3]:

يُهَجِّرُ خوصاً مُسْتَعَاراً رَوَاحُهَا وَتُمْسي، وَتُضْحِي، وَهْيَ نَاجٍ بُكُورُهَا[4]

وقال متحدثاً عن حاله، وحيرته[5]:

بَلَى، فَاسْتَعَارَ القَلْبُ يَأساً وما نَحَتْ عَلَى إثْرِهَا عَيْنٌ طَوِيلٌ هُمُولُهَا[6]

وقال الشاعر[7]:

صَحَوْتَ، وَأوْقَدْتَ لِلْجَهْلِ ناراً وَرَدَّ عَلَيْكَ الصِّبَا ما اسْتَعَارَا

ومن المعاني الحقيقية انتقل اللفظ للدلالة على المعاني المجازية. قال ضياء الدين ابن الأثير (ت 638هـ): «وإنما سمي هذا القسم من الكلام «استعارة» لأن الأصل في الاستعارة والمجاز مأخوذ من العارية الحقيقية التي هي ضرب من المعاملة، وهي أن يستعير بعض الناس من بعض شيئاً من الأشياء، ولا يقع ذلك إلا من شخصين بينهما سبب معرفة ما يقتضي استعارة أحدهما من الآخر شيئاً. وإذا لم يكن بينهما سبب معرفة بوجه من الوجوه، فلا يستعير أحدهما من الآخر شيئاً. إذ لا يعرفه حتى يستعير منه، وهذا الحكم جار في استعارة الألفاظ بعضها من بعض، فالمشاركة بين اللفظين في نقل المعنى من أحدهما إلى الآخر»[8] وهذا قياس صحيح؛ لأننا نرى كثيراً من القضايا اللغوية يقيسها العرب على ما يتداولونه فيما بينهم. وفي هذا السياق قال يحيى بن حمزة العلوي (ت 745هـ): «إن الاستعارة المجازية مأخوذة من الاستعارة الحقيقية، وإنما لقب هذا النوع من المجاز بالاستعارة أخذاً

لهما مما ذكرناه؛ لأن الواحد منا يستعير من غيره رداء ليلبسه، ومثل هذا لا يقع إلا من شخصين بينهما معرفة ومعاملة، فتقتضي تلك المعرفة استعارة أحدهما من الآخر، فإذا لم يكن بينهما معرفة بوجه من الوجوه. فلا يستعير أحدهما من الآخر من أجل الانقطاع. وهذا الحكم جار في الاستعارة المجازية. فإنك لا تستعير من الآخر إلا بواسطة المعرفة بينهما »[9] وهكذا نرى علماء البلاغة ربطوا بين استعارة الأشياء، واستعارة الألفاظ، وغايتهم من ذلك هو تقريب المفهوم إلى الأذهان.

ثانياً: الاستعارة في القرنين 3-4هـ:

إن البلاغيين الأوائل لم يهتموا كثيراً بتحديد المصطلح، وكانت تعاريفهم أقرب إلى المعنى اللغوي، وتجد فكرة (النقل) سيطرت عليهم. وأحدثت هزة نفسية في دلالة الألفاظ لدى القارئ، والنقل معناه في اللغة تحويل الشيء من موضع إلى موضع، ومعناه الاصطلاحي نقل اللفظ من دلالته الحقيقية إلى دلالة أخرى مجازية، وهذا رأي جل البلاغيين، فقد نظروا إلى الاستعارة على أنها نقل، أو تعليق للعبارة على غير ما وضعت له في أصل اللغة.

ولعل الجاحظ هو أول من عرفها، فقد أورد شعراً لأحد الشعراء يقول فيه:

يَا دَارُ قَدْ غَيَّرَهَا بِلاَهَا ... كَأَنَّمَا بِقَلَمٍ مَحَاهَا

أَخْرَبَهَا عُمْرَانُ مَنْ بَنَاهَا ... وَكَرُّ مُمْسَاهَا عَلَى مَغْنَاهَا

وَطَفِقَتْ سَحَابَةٌ تَغْشَاهَا ... تَبْكِي عَلَى عِرَاصِهَا عَيْنَاهَا

وعلق على البيت الأخير بقوله: «عيناها ها هنا للسحاب، وجعل

المطر بكاء من السحاب على طريق الاستعارة، وتسمية الشيء باسم غيره إذا قام مقامه»[10] وهذا تعريف لغوي، ليس فيه ما يشير إلى المعنى الاصطلاحي، «وجعلها نقل لفظ من معنى عرف به لغوياً إلى معنى آخر لم يعرف به، لكنه لم يقيد هذا النقد بقيد، أو يشترط له شرطاً. كما لم يبين فائدة هذا النقل، أهو لإيضاح الفكرة وتفصيل المعنى أم هو للتزيين والتجميل؟ بل إنه فقط كان يرى في التشبيه والاستعارة مجرد صور ذهنية للتعبير عن المعنى قال ابن قتيبة (ت 276هـ): «فالعرب تستعير الكلمة، فتضعها مكان الكلمة، إذا كان المسمى بها بسبب من الأخرى، أو مجاوراً لها، أو مشاكلاً»[12] وهذا معنى كلام الجاحظ تقريباً، فهو معنى لغوي، وليس فيه دلالة اصطلاحية، لكن الجديد عنده هو أنه أضاف السبب والتجاور والمشاكلة. وفي ذلك تفصيل في المفهوم، ثم خصص للاستعارة فصلاً من كتابه، إلا أنه مزج فيه بينهما وبين التشبيه المضمر الأداة والكناية والمجاز المرسل وغيرها. فمفهوم الاستعارة عند النقاد القدماء يتحدد على أنها علاقة لغوية تقوم على مقارنة طرفيها (المستعار منه والمستعار له) وأنها تعتمد الانتقال بين الدلالات الثابتة للكلمات المختلفة على أساس من التشابه[13]، استعمل المبرد (ت 286هـ) الاستعارة بمعنى نقل اللفظ من معنى إلى معنى غيره، من غير أن يقيد هذا النقل، أو يشترط له شروطاً، فقد علق على قول الراعي:

يا نُعْمَهَا ليلةً حتَّى تَخَوَّنَها   داعٍ دعا في فروع الصُّبْح شحَّاجِ

بقوله: «شحاج» إنما هو استعارة في شدة الصوت، وأصله للبغل، والعرب تستعير من بعض لبعض[14]، وتعد دراسة المبرد للاستعارة دراسة مقتضبة جداً، لم يفصل فيها القول، ولم يكثر من نماذجها، مثلما فعل في التشبيه الذي أعطاه اهتماماً كبيراً، لم نلاحظه عند أحد قبله، وعرفها أحمد بن يحيى ثعلب (ت 291هـ) بقوله:

«الاستعارة هي أن يستعار للشيء اسم غيره، أو معنى سواه» أشار بهذا الكلام إلى استعارة المعنى، أو استعارة الاسم، وقرن بينها، وبين قضايا بلاغية من علم المعاني، وعلم البديع، والجديد عنده هو المزج بين الدراسة النظرية والدراسة التطبيقية، وكشف عن مواطن الجمال في الشواهد الشعرية، فقد استشهد بقول زهير:

فشدَّ، ولم ينظر بيوتاً كثيرةً لدَى حيثُ رَحْلَهَا أمُّ قَشْعَمِ

وعلق عليه بقوله: «ولا رحل للمنية» واستشهد بقول تأبط شراً في شمس بن مالك:

إذَا هَزَّ في عَظْمِ قِرْنٍ تَهَلَّلَتْ نَوَاجِذُ أفْوَاهِ المَنَايَا الضَّوَاحِكِ

وعلق عليه بقوله: «ولا نواجذ للمنية ولا فم»[15] وهكذا نرى دراسته للاستعارة، دراسة منظمة، فقد اختار الشواهد، وعلق عليها بإيجاز شديد.

أخذ مفهوم الاستعارة في القرن الرابع الهجري طابعاً واضحاً، اختلف عما سبق، وإن كنا نرى عند بعض النقاد في هذا العصر عدم الاهتمام بها كلياً أو جزئياً، فابن طباطبا (ت 322هـ) شغله التشبيه كثيراً، ونسي الاستعارة نسياناً كلياً. وأما قدامة بن جعفر (ت 337هـ) فقد اشتهر بثقافته العميقة بالفلسفة والمنطق. وأغفل الاستعارة إغفالاً يكاد يكون تاماً، في كتاب يبحث في نقد الشعر، فلم يخصص لها باباً مستقلاً، وإنما تحدث عنها ضمن أبواب أخرى. فهو يقول في باب المعاظلة: «ما أعرف ذلك إلا فاحش الاستعارة، مثل قول أوس بن حجر:

وَذَاتُ هِدْمٍ عَارٍ نَوَاشِرُهَا تُصْمِتُ بِالمَاءِ تَوْلَباً جَدَعا[16]

ويقول: «فسمى الصبي تولبا، وهو ولد الحمار» ومثل قول الآخر:

وَمَا رَقَدَ الوِلْدَانُ حَتَّى رَأَيْتُهُ   عَلَى البَكْرِ يَمْرِيهِ بِسَاقٍ وَحَافِرِ

ويقول: «فإن ما جرى هذا المجرى من الاستعارة قبيح لا عذر فيه» ويقول: «وقد استعمل كثيراً من الشعراء الفحول المجيدين أشياء من الاستعارة ليس فيها شناعة كهذه، وفيها لهم معاذير، إذ كان مخرجها مخرج التشبيه، فمن ذلك قول امرئ القيس:

فَقُلْتُ لَهُ لَمَّا تَمَطَّى بِصُلْبِهِ   وَأَرْدَفَ أَعْجَازاً، وَنَاءَ بِكَلْكَلِ

ثم قال: فكأنه أراد أن هذا الليل في تطاوله كالذي يتمطى بصلبه، لا أن له صلباً، وهذا مخرج لفظه إذ تؤمل»[17].

وحرص القاضي عبدالعزيز الجرجاني (ت 366هـ) على وجود التناسب عند نقل الألفاظ، فقال: «وإنما الاستعارة ما اكتفي فيها باسم المستعار على الأصل، ونقلت العبارة فجعلت في مكان غيرها، وملاكها تقريب الشبه ومناسبة المستعار له، للمستعار منه، وامتزاج اللفظ بالمعنى، حتى لا يوجد بينهما منافرة، ولا يتبين في أحدهما إعراض عن الآخر»[18] فالاستعارة الجيدة عند الجرجاني لابد أن تتوافر فيها شروط: 1 - المقارنة، 2 - المناسبة، 3 - امتزاج اللفظ بالمعنى. وهذه الشروط في حقيقتها هي الفيصل في جمال الاستعارة، أو قبحها، ونراه يقارن بين استعارات القدماء والمحدثين، ويقول: «وقد كانت الشعراء تجري على نهج منها قريب من الاقتصاد، حتى استرسل فيه أبو تمام، ومال إلى الرخصة، فأخرجه إلى التعدي، وتبعه أكثر المحدثين بعده. ويمزج بين النظرية والتطبيق، فيأتي بأمثلة كثيرة، ويبين ما فيها من عيب، كقول الشاعر:

مَسَرَّةٌ في قُلُوبِ الطِّيبِ مَفْرِقُهَا   وَحَسْرَةٌ في قُلُوبِ البَيْضِ وَالْيَلَبِ[19]

وقوله:

تَجَمَّعَتْ في فُؤَادِهِ هِمَمٌ   مِلْءُ فُؤَادِ الزَّمَانِ إِحْدَاهَا

ثم يقول: «جعل للطيب والبَيْض واليَلَب قلوباً، وللزمان فؤاداً، وهذه استعارة لم تجر على شبه قريب، ولا بعيد، وإنما تصح الاستعارة، وتحسن على وجه من المناسبة، وطرف من الشبه والمقارنة[20].

وأما الآمدي (ت 370هـ) فأراد أن يحدد التناسب بين اللفظين في الاستعارة بقوله: «وإنما استعارت العرب المعنى لما ليس له إذا كان يقاربه أو يدانيه، أو يشبهه في بعض أحواله، أو كان سبباً من أسبابه، فتكون اللفظة المستعارة حينئذ لائقة بالشيء الذي استعيرت له، وملائمة لمعناه[21]، اشترط في اللفظ المستعار أربعة شروط، هي: المقاربة والدنو والشبه في بعض الأحوال أو كونه سبباً من الأسباب. ويأتي الآمدي بطائفة من الأشعار، ومن الآيات القرآنية، ويبين فيها من الاستعارات ليؤيد ما ذهب إليه في ضرورة مناسبة تامة بين اللفظ وما استعير له، وبهذا يمكننا أن نقول: إن الآمدي أول ناقد عالج موضوع الاستعارة، وتذوقها، وبين ما فيها من ظواهر فنية رائعة[22].

لعل الآمدي استفاد مما ذهب إليه الجاحظ قبله، فقد تحدث عن التناسب العقلي بين الطرفين، ورأى أنه لا يعني التداخل وانهيار الحدود التي تفصل بين الأشياء، يقول الجاحظ: «وقد يشبه الشعراء والعلماء والبلغاء الإنسان بالقمر والشمس، والغيث والبحر، وبالأسد والسيف، وبالحية وبالنجم، ولا يخرجون بهذه المعاني إلى حد الإنسان، وإذا ذمّوا قالوا: هو الكلب والخنزير، وهو القرد والحمار، وهو الثور، وهو التيس، وهو الذئب، وهو العقرب، وهو الجعل، وهو القرنبي، ثم لا يدخلون هذه

الأشياء في حدود الناس ولا أسمائهم، ولا يخرجون بذلك الإنسان إلى هذه الحدود وهذه الأسماء»[23].

ونجد فكرة «النقل» عن أبي الحسن علي بن عيسى الرماني (ت 386هـ) يقول: «الاستعارة تعليق العبارة على غير ما وضعت له في أصل اللغة على جهة النقل للإبانة» ويقول: «كل استعارة فلابد فيها من أشياء: مستعار، ومستعار له، ومستعار منه، فاللفظ المستعار قد نقل عن أصل إلى فرع»[24].

وتعريف الرماني لم يخرج عن تعاريف من سبقه، وهو مثل غيره يلجأ إلى تحليل بعض الأمثلة للاستعارة في القرآن الكريم. وبين أسرار الإعجاز، وينبه إلى الفرق بين بلاغة التعبير القرآني، والتعبير في كلام البشر، والجديد عنده هو أنه «قد تنبه إلى أهم ركن في جمال الاستعارة، وهو الأثر النفسي الذي يبدو في صورة انفعال الوجدان».

والاستعارة عند الحاتمي (ت 388هـ) هي: «نقل كلمة من شيء قد جعلت له إلى شيء لم تجعل له» وفي ضوء الحرص على مبدأ التناسب المنطقي بين الأشياء قال الحاتمي بحسن الاستعارة ومستهجنها: وإنما سميت مستهجنة، لأنهم استعاروا لما يعقل أسماء وألفاظ ما لا يعقل»[25]، وفي ضوء هذا الفهم نقدوا قول مزرد بن ضرار[26]:

فَمَا بَرِحَ الوِلْدَانُ حَتَّى رَأَيْتَهُ عَلَى البَكْرِ يَمْرِيهِ بِسَاقٍ وَحَافِرِ[27]

قال قدامة: «فسمى رجل الإنسان حافراً، فإن ما جرى هذا المجرى من الاستعارة قبيح لا عذر فيه»[28] وقال أبو هلال: «وإنما هو بعد في الاستعارة»[29] ومن هذا قول الحطيئة[30]:

سَقَوْا جَارَكَ العَيْمَانَ لَمَّا جَفَوْتَهُ وَقَلَّصَ عَنْ بَرْدِ الشَّرَابِ مَشَافِرُهُ[31]

وهذا عنده من رديء الاستعارة.

وإذا كان قدامة يناقش الاستعارة على أساس منطقي، ويتفهمها من خلال البحث عن معايير المنطق، أو النزعة الشكلية الجامدة.. فإن الآمدي يقيم نظرته إلى الاستعارة على أساس لغوي محض، ويتفهمها من خلال البحث عن نقاء اللغة وعمود الشعر، أو من خلال البحث عن الذوق والفطرة والمنهج العربي المحافظ.

وعلى هذا النحو من عزل مفهوم الاستعارة عن مفهوم «الخلق» وتجاهل الدلالات الكامنة في كثافة العمل الأدبي تصور الآمدي أن من الممكن أن نبحث فاعلية الاستعارة بمعزل عن حساسية خيالية، وقدرة واضحة على متابعة الشعر من حيث هو نشاط استاطيقي[32]، فقد استبعد مجموعة من الصور الاستعارية، وعلق عليها بقوله: «وهذه استعارات في غاية القباحة والهجانة والبعد عن الصواب»[33].

وجاء أبو هلال العسكري (ت 395هـ) بعد الآمدي. وعرف الاستعارة بقوله: «الاستعارة نقل العبارة عن موضع استعمالها في أصل اللغة إلى غيره لغرض، وذلك إما أن يكون شرح المعنى، وفضل الإبانة عنه، أو تأكيده وبالمبالغة فيه، أو الإشارة إليه بالقليل من اللفظ، أو تحسين المعرض الذي يبرز فيه، وهذه الأوصاف موجودة في الاستعارة المصيبة، ولولا أن الاستعارة المصيبة تتضمن ما لا تتضمنه الحقيقة في زيادة فائدة لكانت الحقيقة أولى منها استعمالاً»[34] فهو يريد أن يشرح دواعي النقل، وحصرها في الشرح والإبانة والتأكيد والإيجاز والتحسين.

إن «النقل» اللغوي هو الشيء الذي لا يستطاع فهم الإدراك الاستعاري، أو الخلق الفني دونه، أو هو الطريق الذي يتحول فيه النشاط اللغوي من مجرد المدلول الإشاري القريب إلى ذلك العمل الفني الذي يحقق نوعاً من النشاط الخيالي التصويري، كان نقاد القرن الرابع الهجري يرون أن الإدراك الاستعاري وبواعثه لا يمكن توضيحه إلا في

ضوء نظرية النقل والاستبدال اللغوي، كأن النشاط الجمالي الخاص بالاستعارة لا علاقة له بمدلول الخلق اللغوي[35].

بحث النقاد عن التناسب العقلي الذي يجمع بين طرفي الاستعارة، وألحوا على ما يسمى المعنى المشترك، وقالوا: «إنما تصح الاستعارة وتحسن على وجه من المناسبة وطرف من الشبه والمقاربة»[36] ومدار الأمر فيها على «تقريب التشبيه في الأصل حتى يتناسب المشبه والمشبه به، ثم يكتفي فيه بالاسم المستعار لأنه المنقول عما كان له في الوضع إلى المستعار له»[37] وخير الاستعارات عند ابن رشيق: «ما بعد وعلم في أول وهلة أنه مستعار فلم يدخله لبس»[38].

إن جل النقاد اشترطوا في النقل شروطاً، إذ لابد له من فائدة يتضمنها كشرح المعنى شرحاً يقربه من ذهن السامع، ويوضحه في نفسه توضيحاً، أو يؤكده، أو يصوره بصورة الغريب الذي تتوق النفس إلى معرفته، أو يكون النقد مفيداً للإيجاز والتحسين.

يمثل أبو هلال العسكري للاستعارة بالعديد من الآيات القرآنية والأبيات الشعرية، وعقد مقارنات وموازنات بَيَّن من خلالها كثيراً من الاستعارات الرديئة والاستعارة الجيدة، فمن النوع الأول قول علقمة الفحل:

وكُـلُّ قَـوْمٍ وَإنْ عَـزُّوا وَإنْ كَـرُمُـوا   عَـرِيفُهُـم بـِأَثَـافِـي الدَّهْـرِ مَـرْجُـومُ

وعلق عليه بقوله: «أثافي الدهر بعيد جداً»[39].

ثالثاً: مفهوم الاستعارة عند عبدالقاهر:

وفي القرن الخامس الهجري طرأ تحول كبير على مفهوم (الاستعارة) بدأ هذا التحول على يد عبدالقاهر الجرجاني (ت 471هـ)

فقد حاول أن يصحح المفهوم المتوارث للاستعارة، أو أن يتعمقه، ورد بحسه النقدي، وذوقه البلاغي فكرة (النقل) وقال بـ (الادعاء) و(الإثبات) لا (النقل) وقال: الأمر فيها أو القصد منها إلى المعنى لا اللفظ، والادعاء في اصطلاح البلاغيين هو ادعاء دخول المشبه في جنس المشبه به، فيلزم استعمال لفظ المشبه به في معناه الأصلي بذلك الادعاء، أي ادعاء دخول المشبه في جنس المشبه به حاصله المبالغة في التشبيه[40].

نقد عبدالقاهر القائلين بأن الاستعارة نقل، وقال: «وإطلاقهم في «الاستعارة» أنها نقل للعبارة عما وضعت له من ذلك، فلا يصح الأخذ به»[41] فالاستعارة عند عبدالقاهر طريقة من طرق الإثبات عمادها الادعاء[42]. يقول: «إنا نعلم أنك لا تقول: «رأيت أسداً» إلا وغرضك أن تثبت للرجل أنه مساو للأسد في شجاعته وجرأته، وشدة بطشه وإقدامه، وفي أن الذعر لا يخامره، والخوف لا يعرض له، ثم تعلم أن السامع إذا عقل هذا المعنى لم يعقله من لفظ «أسد» ولكنه يعقله من معناه، وهو يعلم أنه لا معنى لجعله «أسدا» مع العلم بأنه «رجل» إلا أنك أردت أنه بلغ من شدة مشابهته للأسد، ومساواته إياه، مبلغاً يتوهم معه أنه أسد بالحقيقة»[43].

ونقد القائلين بـ (النقل) بقوله: «إنك ترى الناس وكأنهم يرون أنك إذا قلت: «رأيت أسداً، وأنت تريد التشبيه كنت نقلت لفظ «أسد» عما وضع له في اللغة، واستعملته في معنى غير معناه، حتى كأن ليس (الاستعارة) إلا أن تعمد إلى اسم الشيء فتجعله اسماً لشبيهه، وحتى كأن لا فصل بين (الاستعارة) وبين تسمية المطر «سماء» والنبت «غسثاً» والمزادة «راوية» وأشباه ذلك مما يوقع فيه اسم الشيء على ما هو منه بسبب، ويذهبون عما هو مركوز في الطباع

من أن المعنى فيه المبالغة، وأن يدعي في الرجل أنه ليس برجل، ولكنه أسد بالحقيقة »[44].

واحتج عبدالقاهر على القائلين بالنقل، بما راج عندهم من أن الاستعارة أبلغ من الحقيقة، وبهذا الرأي يرد عليهم قائلاً: «وإذا قال قائل: إن الاستعارة نقل اسم لشيء، فمن أين يجب أن تكون الاستعارة أبلغ من الحقيقة، وكيف يكون لقولنا: «رأيت أسداً» مزية على قولنا: «رأيت شبيهاً بالأسد »[45] وزاد في توضيح نظريته بأن الإنسان إذا استقصى نفى عن المشبه اسم جنسه، وقال: «ليس هو بإنسان، وإنما هو أسد» و«ليس هو آدمياً» وإنما هو ملك، كما قال الله تعالى: **﴿ما هذا بشراً، إن هذا إلا ملك كريم﴾**[46] ثم إنك إذا لم ترد أن تخرج الاسم عن جنسه قلت هو «أسد في صورة إنسان» و«هو، ملك في صورة آدمي»[47].

بهذه الأفكار، وهذه المقارنة بين تركيب وتركيب يحتج على القائلين بالنقل، يرى أن المدعي يبني ادعاءه على أن «الأسد» مثلاً جعل له بطريق التأويل والمبالغة فردان: متعارف وهو الذي له الجرأة المتناهية والغاية في القوة في جثة ذي الأظفار والأنياب والشكل المخصوص، وغير متعارف، وهوفرد آخر له تلك القوة والجراءة بنفسها، لكن في جثة الآدمي، كأن اللفظ على هذا موضوع للقدر المشترك بينهما كالمتواطئ، وادعاء وجود حقيقة في ضمن أفراد غيرها موجود في كلامهم، كقول المتنبي في عده نفسه وجماعته من جنس الجن، وعد جماله من جنس الطير:

نَحْنُ رَكْبٌ مِلْجَنِّ في زَيِّ نَاسٍ   فَوْقَ طَيْرٍ لها شُخُوصُ الجِمَالِ[48]

بهذا التحليل نقد القائلين بالنقل، ورأى في ذلك بياناً لمن عقل «أن ليست «الاستعارة» نقل اسم عن شيء إلى شيء، ولكنها ادعاء

معنى الاسم لشيء»[49]. واحتج برأي آخر، وهو أن في الاستعارة ما لا يتجوز فيه النقل البتة، وذلك مثل قول لبيد:

وَغَدَاةِ رِيحٍ، قَدْ كَشَفْتُ، وَقِرَّةٍ إِذْ أَصْبَحَتْ بِيَدِ الشَّمَالِ زِمَامُهَا[50]

يرى أن الإنسان لا يستطيع أن يزعم أن لفظ «اليد» قد نقل عن شيء إلى شيء، وذلك أنه ليس المعنى على أنه شبه شيئاً باليد، فيمكنك أن تزعم أنه نقل لفظ اليد إليه» فالاستعارة عند عبدالقاهر على ضربين: ضرب تُعير فيه المشبه به للمشبه وتجريه عليه، مثل «كلمت أسداً» وضرب تعود البلاغيون أن يضموه إلى الضرب الأول، وهو يختلف عنه، ويريد به الاستعارة المكنية، في مثل «أمسكت الريح بيد الزمام» ويقول: إن الأولى تقوم على ادعاء أن المخاطب أسداً، بينما تقوم الثانية على ادعاء أن للريح يداً، وفكرة الادعاء هذه دقيقة؛ لأنه سيرقب عليها فيما بعد أن الاستعارة عمل عقلي[51].

وأكد عبدالقاهر أن الاستعارة ادعاء لا نقل.. وبين خطأ من سبقه بقوله: «إن الاستعارة إنما هي ادعاء معنى الاسم للشيء، لا نقل الاسم عن الشيء، وإذا ثبت أنها ادعاء معنى الاسم للشيء علمت الذي قالوه من أنها تعليق للعبارة على غيرها وضعت له في اللغة، ونقل لها، عما وضعت له، كلام تسامحوا فيه؛ لأنه إذا كانت «الاستعارة» ادعاء معنى الاسم لم يكن الاسم مزالاً عما وضع له، بل مقراً عليه»[52] ومفهوم الادعاء إنما هو من أثر الثقافة المنطقية والكلامية التي كان على عبدالقاهر أن يتزود بها باعتباره من الأشاعرة[53]. إلا أن عبدالقاهر تردد في رأيه، يظهر ذلك في قوله: «اعلم أن الاستعارة في الجملة أن يكون للفظ أصل في الوضع اللغوي معروف تدل الشواهد على أنه اختص به حين وضع، ثم يستعمله الشاعر أو غير الشاعر في غير ذلك الأصل، وينقله إليه نقلاً غير لازم، فيكون هناك

كالعارية»[54] هذا التردد إشار إليه القدماء، قال الرازي: «اضطرب رأي الشيخ في أن هذا المجاز عقلي أم لغوي؟ والذي نصره في الأسرار أنه لغوي»[55] وواضح أنه يذهب في كتابه أسرار البلاغة إلى الاستعادة مجازاً وعمل لغوي، بينما ذهب في دلائل الإعجاز إلى أنها مجاز عقلي، إذ تقوم على التصرف في المعاني العقلية، وذلك أننا لا نستعير الأسد للرجل الشجاع إلا بعد ادعاء دخول الرجل في جنسه[56].

قسم عبدالقاهر الاستعارة إلى قسمين: الاستعارة غير المفيدة، والاستعارة المفيدة، ومثل النوع الأول بإطلاق مشفر البعير على شفة الإنسان إطلاقاً قاصراً، من غير ملاحظة المبالغة في وصف الشفة بالغلظ والتدلي مثلاً: «وموضع هذا الذي لا يفيد نقله حيث يكون اختصاص الاسم بما وضع له من طريق أريد به التوسُّع في أوضاع اللغة والتذوق في مراعاة دقائق في الفروق في المعاني المدلول عليها» ومثل لهذا بقول العجاج:

وَفَاحِماً، وَمَرْسِناً مُسَرَّجَا

يعني: أنفاً يبرق كالسراج، والمرسن في الأصل للحيوان؛ لأن الموضع الذي يقع عليه الرسن، وقال الآخر يصف إبلاً:

تَسْمَعُ لِلْمَاءِ كَصَوْتِ المِسْحَلِ   بَيْنَ وَرِيدَيْهَا، وَبَيْنَ الجَحْفَلِ

فجعل للإبل جحافل، وهي لذوات الحوافر[57].

هذا النوع من الاستعارة عند عبدالقاهر لا يفيد؛ لأنه لا فرق من جهة المعنى بين قوله: «من شفتين» وقوله: «من جحفلتيه» فمثل هذا ينبغي أن لا يوضع في الاستعارة، ثم يبين سبب عده منها، فيقول: «إن الواجب كان أن لا أعد وضع الشفة موضع الجحفلة، والجحفلة في مكان

المشفر ونظائره التي قدمت ذكرها في الاستعارة وأضن باسمها أن يقع عليه، ولكني رأيتهم قد خلطوه بالاستعارات، وعدُّوه معدها، فكرهت التشدد في الخلاف، واعتددت به في الجملة، ونبهت على ضعف أمره بأن سميته استعارةً غير مفيدة»[58] على أن هذا النوع قد يأتي منه الجيد، كقول أوس بن حجر[59]:

وَذَاتُ هِـدْمٍ عَـارٍ نَـوَاشِـرُهَـا تُصْمِتُ بِـالمـاءِ تَـوْلَبـاً جَـدَعَـا

قال عبدالقاهر معلقاً على هذا البيت: «فأجرى التَّولب على ولد المرأة، وهي لولد الحمار في الأصل، وذلك لأنه يصف حال ضر وبؤس، ويذكر امرأة بائسة فقيرة، والعادة في مثل ذلك الصفة بأوصاف البهائم، ليكون أبلغ في سوء الحال وشدة الاختلال»[60].

وأما الاستعارة المفيدة فهي التي يقصد بها قصداً إلى المبالغة، مثل: «كلمت بحراً» أي: جواداً، وهي التي تشيع في كلام الأدباء على اختلاف لغاتهم. وهذا النوع هو الذي يحقق المبالغة، ويقوم على الادعاء، وهذا الضرب من الاستعارة «أمد ميداناً، وأشد افتناناً، وأكثر جرياناً، وأعجب حسناً وإحساناً، وأوسع سعة، وأبعد غوراً، وأذهب نجداً في الصناعة وغوراً، من أن تُجمَع شُعَبها وشُعوبها، وتُحصر فنونها وضروبها...»[61] والاستعارة المفيدة تؤدي دوراً أساسياً في البناء الشعري، ولولاها لم يجعل لكنا تريد تصويره.

ويلاحظ أن السابقين عليه قد خلطوا بين النوعين، ولم يميزوا بينهما، لأنهم لم يضعوا في اعتبارهم فكرة المبالغة التي تقوم عليها الاستعارة، فقد عد اللغويون الاستعارة في بيت مزرد:

فَمَا رَقَدَ الوِلْدَانُ حَتَّى رَأَيْتُهُ عَلَى البَكْرِ يَمْرِيهِ بِسَاقٍ وَحَافِرِ

من قبيل الخطأ اللغوي، وقالوا: إنه أراد أن يقول «بساق وقدم»

فلما لم تطاوعه القافية وضع الحافر موضع القدم[62]، وأطلق قدامة والحاتمي على مثل هذه الاستعارة صفات مثل «فاحش الاستعارة» أو «الاستعارة المستهجنة» لكن عبدالقاهر لا ينظر إلى الاستعارة بمثل هذه النظرة الضيقة، فعبدالقاهر ينظر إلى البيت داخل السياق، ويرى أن الذي أفضى بالشاعر إلى ذكر الحافر قصده أن يصفه بسوء الحال في مسيره وتقاذف نواحي الأرض به، وأن يبالغ في ذكره بشدة الحرص على تحريك بكره، واستفراغ مجهوده في سيره[63]. فعبدالقاهرة، لا ينظر إلى البيت المفرد، ولكنه ينظر إليه داخل السياق، فيقارن بين اللفظ وسابقه ولاحقه، ويستنتج من ذلك، ومن العادات العربية ما يمكن أن يفسر به المعنى.

ويتحدث عبدالقاهر عن الاستعارة في الفعل، وكون الفعل مستعاراً، تارة يكون من جهة فاعله، كقولهم: «نطقت الحال» فالاستعارة هنا ليست في فعل «نطق» وإنما هي في مصدره، وهو النطق الذي استعير للدلالة، وتارة يكون الفعل مستعاراً من جهة مفعوله، كقول ابن المعتز[64]:

جُمِعَ الحَقُّ لَنَا فِي إمَامٍ   قَتَلَ البُخْلَ، وَأحْيَى السَّمَاحَا

فـ «قتل» أو «أحيى» إنما صارا مستعارين بأن عديا إلى البخل والسماح، ولو قال: «قتل الأعداء وأحيى الأحباء» لم تكن هناك استعارة.

إن الاستعارة عند عبدالقاهر الجرجاني تثبت المعنى المستعار له وتدعيه بطريقين: الطريق الأول: تضع فيه الاسم المستعار بدلاً من المستعار له مباشرة وتدعي أن هذا هو ذاك، وأما الطريق الثاني فإنه يقوم على أن الشاعر يشبه الشيء بغيره، ثم يحذف المشبه ويكني عنه بصفاته[65]. ولعل عبدالقاهر بتحويله الاستعارة المكنية إلى علاقات

مجردة، كان يحاول أن يتلافى الاضطراب الذي يقع فيه المفسرون إزاء بعض الاستعارات القرآنية، وهو اضطراب جعل بعضهم ينتهي إلى القول بالتشبيه والتجسيد[66]، والسبب في ذلك هو أن أمثال هؤلاء المفسرين في اعتبارهم تعدد العلاقات وتمايزها في الاستعارة المكنية، قال عبدالقاهر: «اعلم أن إغفال هذا الأصل الذي عرفتك - من أن الاستعارة تكون على هذا الوجه الثاني كما تكون على الأول، مما يدعو إلى مثل هذا التعمق، فإنه نفسه قد يصير سبباً إلى أن يقع في التشبيه، وذلك أنهم وضعوا في أنفسهم أن كل اسم يستعار، كما يتناول مسماه في حال الحقيقة»[67] ثم نظروا في قوله تعالى: ﴿وَلِتُصْنَعَ عَلَى عَيْنِي﴾[68] وقوله ﴿وَاصْنَعِ الْفُلْكَ بِأَعْيُنِنَا﴾[69] والجرجاني يشير إلى المفسرين الذين سبقوه، ولم يصرح باسمهم، ولعل القاضي عبدالجبار من بينهم، وزاد عبدالقاهر توضيحاً لما ذهب إليه بقوله: «فلما لم يجد المفسرون للفظة العين ما يتناوله على حد تناول النور مثلاً للهدى والبيان وارتبكوا في الشك، وحاموا حول الظاهر، وحملوا أنفسهم على لزومه حتى يفضي بهم إلى الضلال البعيد، وارتكاب ما يقدح في التوحيد، ونعوذ بالله من الخذلان»[70] وهكذا يتضح لنا أن عبدالقاهر لا ينظر إلى الاستعارة في كلام الناس، كما ينظر إليها في كلام الله تعالى.

رابعاً: أثر عبدالقاهر في البلاغيين بعده:

إن المتأمل في عمل البلاغيين بعد عبدالقاهر الجرجاني يرى أثره ظاهراً في الكثيرين منهم، وقلما نجد عندهم شيئاً متميزاً عما أنجزه، وأضافه بالنسبة لمبحث الاستعارة، وإنما اكتفوا بالشرح والتوضيح والتحديد لبعض التفاصيل والمصطلحات، فالزمخشري (ت 538هـ) تقبل حالة الاستعارة بـ (الادعاء) ولاسيما عندما كان يجد مشقة في

تأويل بعض الأساليب المجازية، ويدرك صعوبة في استخراج الحدين من التعبيرات الاستعارية، وفي هذه الحالة تصبح المشابهة أكثر تعقيداً، والنقل بين الطرفين تحتاج إلى تأويل وحذق ومهارة[71]، وجاء بعده الإمام فخر الدين الرازي (ت 606هـ) وتأمل في قول عبدالقاهر: «إنهم إذا جعلوا شجاعة الرجل غير ناقصة عن شجاعة الأسد، قالوا: «هو أسد» وإذا أرادوا المبالغة في ذلك نفوا عن المشبه اسم جنسه، فقالوا: ليس هو بإنسان، وإنما هو أسد...»[72] وقال معقباً على هذا الكلام بقوله: «وكل ذلك يدل على أن الاستعارة عبارة عن ادعاء معنى الاسم للشيء، إذ لو كان عبارة عن محض نقل الاسم إليه لكان محالاً أن يقال: هو ليس بإنسان، ولكنه أسداً، أو يقال: هو أسد في صورة إنسان[73] ومن المعلوم أن الرازي يشرح كتابي عبدالقاهر، ويعلق عليهما، دون أن يضيف شيئاً، وذهب الخوارزمي (ت 617هـ) إلى أنها «ادعاء معنى الحقيقة في الشيء»[74] وجاء أبو يعقوب السكاكي (ت 626هـ) وتأثر بعبدالقاهر أيما تأثر، وعرف الاستعارة بقوله: «الاستعارة هي أن تذكر أحد طرفي التشبيه، وتريد به الطرف الآخر، مدعياً دخول المشبه في جنس المشبه به، دالاً على ذلك بإثباتك للمشبه ما يخص المشبه به»[75] وهذا التعريف أدق التعريفات تحديداً، وأحسنها ضبطاً؛ لأنه حصر الاستعارة التصريحية والمكنية، وهذا التعريف أحسن من قولهم: «إنها نقل العبارة من معنى إلى معنى» لأن الاستعارة لا يمكن أن تكون إلا ادعاء لا نقلاً[76] وعرفها بدر الدين بن مالك (ت 686هـ): «الاستعارة هي أن تذكر طرفي التشبيه، وتريد الآخر مدعياً دخول المشبه في جنس المشبه به، مع سد طريق التشبيه، ونصب القرينة، ولهذا سميت استعارة» والجديد في هذا التعريف هو الإشارة إلى القرينة.

هناك عدد من البلاغيين لم يقولوا بالادعاء، ولكن أثر عبدالقاهر واضح في تعريفاتهم، ومن هؤلاء: ضياء الدين بن الأثير (ت 637هـ) قال عند حديثه على الفرق بين التشبيه المضمر الأداة وبين الاستعارة: «فإن الاستعارة لا تكون إلا بحيث يطوى ذكر المستعار له الذي هو المنقول إليه، ويكتفى بذكر المستعار الذي هو المنقول»[77] فقوله: «يطوى ذكر المستعار له» يَرُدُّ الكلام إلى الاستعارة دون التشبيه، إذ لو لوحظ المستعار له، لكان الكلام يحتمل أن يكون تشبيهاً، وليس استعارة. فهذا القسم عند ابن الأثير يسمى استعارة، وقسم آخر عنده يكون العدول فيه عن الحقيقة إلى المجاز لغير مشاركة بين المنقول والمنقول إليه، فذلك لا يكون إلا لطلب التوسع في الكلام، وهو سبب صالح، إذ التوسع في الكلام مطلوب[78]، وهذا هو القسم الذي أشار إليه عبدالقاهر بالاستعارة غير المفيدة، وخطأ من عرف الاستعارة بأنها «نقل المعنى من لفظ إلى لفظ بسبب مشاركة بنيهما» لأن التشبيه يشارك الاستعارة فيه، وعرفها بقوله: «حد الاستعارة نقل المعنى من لفظ إلى لفظ المشاركة بينهما، مع طي ذكر المنقول إليه، لأنه إذا احترز فيه هذا الاحتراز اختُص بالاستعارة، وكان حداً لها دون التشبيه»[79] واستعمل يحيى بن حمزة العلوي (ت 745هـ) لفظ «الطي» إذ يقول: «إن من حق الاستعارة وحكمها الخاص أن يكون المستعار له مطويَّ الذكر، وكلما ازدادت خفاء، ازدادت الاستعارة حسناً»[80] فصاحب الطراز يرى أن جودة الاستعارة وجمالها في حذف المستعار له.

وهكذا نرى أن كل البلاغيين قبل عبدالقاهر الجرجاني يرون أن الاستعارة نقل، وحججهم في ذلك أن الاستعارة مجاز لغوي، وأما النقاد بعده فقد صرح بعضهم بالادعاء، وقال آخرون بـ «الطي» وهو مصطلح يدخل في مفهوم الادعاء، ويلاحظ أن مفهومها بدأ بالمعنى اللغوي، ثم تطور على يد البلاغيين والنقاد الأوائل الذين قالوا: إنها

نقل، وكان أكبر تطور لها على يد عبدالقاهر الجرجاني لقوله بالادعاء، وترك أثراً كبيراً في البلاغيين بعده.

الهوامش

1) لسان العرب والنهاية في غريب الحديث (عور).

2) شرح اختيارات المفضل ص 1438.

3) ديوانه ص 240.

4) خوص: إبل غائرات العيون. تاج: سريع.

5) ديوانه ص 907.

6) مانحت: سالت: همولها: سيلانها.

7) الحيوان 474/4.

8) المثل السائر 77/2.

9) الطراز 198/1.

10) البيان والتبيين 152/1-153.

11) مفهوم الاستعارة للدكتور أحمد عبدالسيد الصاوي، ص:

12) تأويل مشكل القرآن ص 135.

13) نظرية اللغة ص 285.

14) الكامل 284/1.

15) قواعد الشعر ص 53.

16) الهدم: الثوب المرقع البالي، النواشر: عروف ظاهر الكف، التولب: الصغير من حمر الوحش استعاره للصبي، تصمت: تسكت وتعلل. جذع: سيئ الخلق. جمع المفضل والأصمعي مجلس. فأنشد المفضل: «... تولبا جذعاً» فقال الأصمعي: صفحت، إنما هو جذعاً، أي: سيئ الغذاء، فصاح المفضل، فقال له: والله لو نفخت في ألف شُبُّور لما أنشدته بعد هذا إلا بالدال. المزهر 363/2.

17) نقد الشعر ص 177.

18) الوساطة ص 48.

19) اليلب: الدروع تتخذ من الجلود.

20) الوساطة ص 429.

21) الموازنة ص 234.

22) مفهوم الاستعارة ص 64.

23) الحيوان 211/1.

24) ثلاث رسائل في إعجاز القرآن ص 79.

25) الرسالة الموضحة ص 70.

26) نقد الشعر ص 177.

27) البكر: الفتى من الإبل بمنزلة الغلام من الناس، يمريه: يستخرج ما عنده من الجري.

28) نقد الشعر ص 177.

29) الصناعتين ص 163.

30) الصناعتين ص 301.

31) العيمان: شهوة اللبن والعطش.

32) نظرية اللغة ص 290.

33) الموازنة ص 234.

34) الصناعتين ص 268.

35) نظرية اللغة ص 287.

36) الوساطة ص 429.

37) شرح الحماسة ص 10.

38) العمدة ص 462.

39) الصناعتين ص 300.

40) شروح التلخيص 65/4 حصر الدكتور طه عبدالرحمن خصائص الادعاء في ثلاثة أمور:

(1) مبدأ ترجيح المطابقة، ومقتضاه أن الاستعارة ليست في المشابهة بقدر ما هي في المطابقة.

(2) مبدأ ترجيح المعنى ومقتضاه أن الاستعارة ليست في اللفظ بقدر ما هي في المعنى.

(3) مبدأ ترجيح النظم ومقتضاه أن الاستعارة ليست في الكلمة بقدر ما هي في التركيب.

مجلة المناظرة 61/4.

41) دلائل الإعجاز ص 435.

42) الصورة الفنية في التراث ص 245.

43) دلائل الإعجاز ص 432.

44) دلائل الإعجاز ص 432.

45) دلائل الإعجاز ص 433.

46) يوسف: 31.

47) دلائل الإعجاز ص 443.

48) دلائل الإعجاز ص 434.

49) دلائل الإعجاز ص 434.

50) دلائل الإعجاز ص 67، 435.

51) البلاغة تطور وتاريخ ص 184.

52) دلائل الإعجاز ص 437.

53) الصورة الفنية في التراث ص 248.

54) أسرار البلاغة ص 29.

55) نهاية الإيجاز ص 84.

56) البلاغة تطور وتاريخ ص 193.

57) أسرار البلاغة ص 30.

58) أسرار البلاغة ص 373.

59) أسرار البلاغة ص 37.

60) أسرار البلاغة ص 60.

61) أسرار البلاغة ص 40.

62) أسرار البلاغة ص 36.

63) أسرار البلاغة ص 36 والصورة الفنية في التراث ص 258.
64) أسرار البلاغة ص 50 وشروح التلخيص 124/2.
65) الصورة الفنية في التراث ص 262.
66) الصورة الفنية في التراث ص 265.
67) أسرار البلاغة ص 47.
68) طه: 39.
69) هود: 37.
70) أسرار البلاغة ص 50.
71) نظرية اللغة ص 295.
72) دلائل الإعجاز ص 434.
73) نهاية الإيجاز ص 234 والطراز 251/1.
74) نظرية اللغة ص 295.
75) مفتاح العلوم ص 369.
76) فنون بلاغية ص 126.
77) المثل السائر 74/2.
78) المثل السائر 78/2.
79) المثل السائر 82/2.
80) الطراز 211/1.

❀❀❀

شخصيّة أبي عليّ القاليّ اللُّغويّة

حسن خميس الملخ

زوَّدَ الدكتور أحمد عبدالمجيد هريدي المكتبة العربية اللغوية بسفْر عظيم القدر من كنوز تراثنا اللغوي، إذ نشر كتاب «المقصور والمدود» لأبي علي إسماعيل بن القاسم القالي (ت 356هـ/966م) نشرة علمية محقَّقة متمَّمة بدراسة تقديمية عن أبي عليّ القاليّ وكتابه «المقصور والمدود» صادرة عن مكتبة الخانجي بالقاهرة في العام الهجري 1419هـ الموافق 1999م.

والكتاب يأتلف من أقسام ثلاثة متناسقة متجانسة، القسم الأول: الدراسة التقديمية عن المؤلف وكتابه، وتقع في مائة وعشرين صفحة، نُثرت عليها سيرة أبي علي القالي، وثقافته في علم الحديث، والقراءات، والأخبار، وعلوم العربية، ، عدا عرضٍ عابر لأهم شيوخه وتلامذته وكتبه، تلاه دراسة لكتاب «المقصور والممدود» تناولت دافع التأليف، ومنهجه، وطريقة عرض المادة العلمية فيه، مع ملاحظات على الكتاب، وحديث عن مصادره وشواهده، وخاتمة لم تزد أسطرها على صفحة في شخصية أبي علي القالي في الكتاب، دفعتني إلى أن أبسط الحديث عن شخصيته اللغوية في كتابه «المقصور والممدود» بسطاً يمزج بين مراجعة تحقيق الكتاب، وتحليل شخصية مؤلّفه اللغوية فيه، ليكتمل لهذا السِّفْر العظيم ألقُه الوهّاج بثناء العلماء عليه، فقد قيل فيه إنه «لم يُوضَع له نظير»[1]، «ولم يؤلَّف مثلُه في بابه»[2]، واشتعلت عزيمتي لبسط مِداد القلم في متابعة البحث عندما رأيت أبا

علي القالي في كتابه نحوياً بصرياً حصيفاً حاذقاً بنظرية النحو العربي مجلياً في تطبيقها بإجادة استعمال القاعدة النحوية والصرفية مصداقاً لدرايته كتاب سيبويه، فقد ذُكر أن أبا علي القالي «قرأ على ابن دُرُسْتَوَيه كتاب سيبويه أجمع، واستفسر جمعه، وناظره فيه، ودقّق النظر، وكتب عنه تفسيره، وعلّل العلة، وأقام عليها الحجة، وأظهر فضل البصريين على الكوفيين، ونصر مذهبه على من خالفه من البصريين أيضاً، وأقام الحجة»[3].

ثم رأيت محقّق كتابه يميل إلى أن أبا علي القالي «كان يُطْعَنُ عليه بعدم بصره بالنحو»[4] خلافاً لإجماع المترجمين له على بصره بالنحو[5] معتمداً على حجج ثلاث:

أولاها: أن المصادر لا تذكر أن أبا عليٍّ قد ألّف كتاباً في النحو[6]، وهذه ليست بحجة، فليس بلازم من البصر بالنحو تأليف كتاب فيه.

وثانيتها: أن أبا عليّ بعد أن حلّل كلمة «أداوى» صرفياً، قال: «وإنما ذكرنا هذا الشرح لئلا يجهل علينا من لم يثقب في النحو، فينسبنا إلى الخطأ عن غير علم، ويظن أن «أداوى» وما أشبهها «فعالى»[7] وهذه القولة ليست بحجة؛ لأنها من باب إظهار الصواب فيما شاع فيه الخطأ، ذلك أنه ليس من مقصد أبي علي القالي أن يحلل الكلمات المقصورة والممدودة صرفياً، ولكنه استطرد في موضع رأى أن فيه منبهةً على خطأ شائع، واحتراساً ممن قد تخفى عليه التبدلات الصرفية التي تجعل من كلمة «أداوى» على وزن «فعائل» فيرمي أبا عليّ بالجهل.

وأما الأخيرة فهي رَمْيُ الأستاذ عبدالعزيز الميمني أبا عليّ القالي بالضعف في النحو اعتماداً على تفسيره لبيت من الشعر[8]،

وقد رد المحقق هذه الحجة بقوله: «وأبو علي ليس المخطئ، ولكنه نقل عمّن روى الخبر والشعر والتفسير»[9].

وكيف دار الأمر، فلا تُبنى الأحكام على قول عابر، وقد جلّ من لا يسهو.

والقِسْم الثاني النص المحقّق لكتاب «المقصور والممدود» ويقع في ما يقرب من خمسمائة صفحة مخدومة بالحواشي العلمية المتميزة، إذ خرّج المحقِّق الآيات الكريمات، والأحاديث الشريفة، والأمثال، وشواهد الشعر والرجز، والأقوال السائرة من مصادرها المعتمدة، وعرّف بالأعلام، فترجم لكلٍّ واحدٍ منهم ترجمة موجزة دالة، وبذل الجهد المشكور في ضبط النص المحقَّق ضبطاً دقيقاً خالياً - إلا ما ندر - من الأخطاء المطبعية اليسيرة، فجاء الكتاب حسنَ الضبط، أنيقَ الإخراج، متقن الطباعة، جميل الشكل استعان الدكتور هريدي في تحقيقه بما يزيد عن ثلاثمائة وخمسين مصدراً ومرجعاً، وخرّج ما يقرب من ألفي بيت من الرجز والشعر، وغدا الكتاب يستدعي الصورة الجميلة لمؤلفه أبي عليّ القاليّ.

وأما القسم الثالث ففهارس فنية متنوعة للآيات القرآنية، وللأحاديث النبوية، وللأمثال وأقوال العرب وأسجاعها، وللأشعار والأرجاز، وللكتب الوارد ذكرُها في متن الكتاب، وللغات القبائل، وللأعلام والقبائل والبلدان، وللمواد اللغوية، وللدراسة والكتاب، وذيّل الكتاب بفهرس المصادر والمراجع، وهذه الفهارس مفاتيح للكتاب، فقد كان المحقق الكبير محمود شاكر - رحمه الله - يقول: «مفتاح كلّ كتاب فهرس جامع».

ولعلّ في استجلاء شخصية أبي عليه القاليّ من الوجهة الدلالية المعجمية والصرفية الصوتية والنحوية تكاملاً يوضّح شخصيته اللغوية

المبنية على إفراز معرفي ناتج عن مقدمتين لابد من توضيحهما؛ لأنهما تشكلان مرجعية معرفية صدر عنها أبو علي القالي في مؤلفاته كلّها، وتوجيهاً بحثياً حدد مسار البحث اللغوي عنده.

المرجعية المعرفية:

مع أن أبا عليّ القالي قد وجه النشاط العلمي في الأندلس بعد سنة 330هـ/941م إلا أن مرجعيته المعرفية المنهجية تعود إلى المشرق، خاصة بغداد التي نُسب إليها، فقيل: «البغدادي»[10]، وتكوينه المعرفي في بغداد في فاتحة القرن الرابع الهجري له أثر واضح في نتاجه العلمي فيما بعد؛ ذلك أن بغداد في ذلك العهد كانت رحى ثقافية بين القطبين المعرفيين الأساسيين في البحث اللغوي، وهما المدرسة البصرية، والمدرسة الكوفية. والمدرستان، وإن التقتا في الهدف المنشود في البحث اللغوي إلا أن بينهما تبايناً في ظلال نظرية البحث في اللغة يميل باللغوي إلى أحد القطبين، حتى وإن اتصل بعلماء المدرستين.

وقد أُتيح لأبي عليّ القالي في بغداد أن ينهل من علم البصرة والكوفة على السواء، فمن شيوخه البصريين ابن السرّاج (ت 316هـ/928م)، والزجّاج (ت 316هـ/928م)، وابن دُرُسْتويه (ت 347هـ/958م) الذي «كان شديد الانتصار للبصريين في النحو واللغة»[11]. ومن شيوخه الكوفيين أبو بكر محمد بن القاسم الأنباري (ت 328هـ/939م)، وأبو عمر الزاهد (ت 345هـ/956م) غلام أبي العباس ثعلب. وغير هؤلاء وهؤلاء من النحويين واللغويين الذين نشروا علمهم في بغداد.

وقد أحسن أبو عليّ القاليّ استثمار هذا التنوع المعرفي المنهجي في تكوينه؛ إذ أخذ من الكوفيين السعة في الرواية، حتى إن أبا بكر

الأنباري «يبرز في مكان الصدارة في نسبة مرويّات القالي عن شيوخه في «الأمالي» و«المقصور والمدود»[12]، وأبو بكر الأنباري كان مفتاحه إلى الولوج في كتب الفرّاء، فأكثر من الأخذ عنه[13]. في حين أخذ أبو عليّ القالي من البصريين نظريتهم في اللغة، فأعاد توجيه المرويات بما يتفق مع نظرية البصريين في اللغة والنحو، فخطا بذلك بالدرس اللغوي خطوة منهجية مهمة، فات كثيراً من اللغويين بعده - فيما أحسب - الانتفاع بها؛ إذ إن الإنصاف العلمي المنهجي لا يعني رفض الحوار العلمي الهادئ، أو رمْي أحد الطرفين الآخر بالمزالق المنهجية مثل الشذوذ، والقلة، والتساهل، والانتحال، وجهل القائل، واختلاف الراوية، وغيرها، لأن أبا عليّ القاليّ وجد آراء من هنا، وأخرى من هناك، لأن الآراء أحكام ناتجة عن التصور النظري للغة، والجمع بينهما جمع بين تصورين نظريين لماهية واحدة، وهذا تناقض منهجي احترس أبو عليّ القاليّ من الوقوع فيه، فأخذ بنظرية البصريين اللغوية بأبعادها كلها، وحرص على التمسك بها، بل، والتعصب لها، ومن ثم توجيه مرويات الكوفيين بما يتفق مع هذه النظرية بطرق التأويل المختلفة.

وقد برزت هذه المنهجية في تناوله لقضية مد الاسم المقصور إذا استعصم بتصور البصريين الذي لا يجيز مد المقصور، ورد تصور الكوفيين الذين أجازوا مد الاسم المقصور في الضرورة مع كثرة الشواهد التي أثبتها - كما سيمر لاحقاً - في نصرة رأي الكوفيين، لأن النظرية إما أن تُؤخذ كاملة، أو تُرفض كاملة، فهي أشبه بدائرة كهربائية أي خلل فيها لا يمكن أن يُوصل إلى الضوء اللامع المنير.

وقد نتج عن هذا التصور أن الدرس اللغوي في الأندلس بقي بصرياً - في مجمله - من حيث النظرية، وإن كانت هناك آراء وافقت الكوفيين، أو انفرد بها الأندلسيون، فهي مبنية على وحدة التراث في

ضوء التحليل المنهجي المرتكز إلى نظرية البصريين، فنامت عصبية النحو البصري والكوفي في الأندلس، بل أنتجت نحاة أكثر صرامة في تطبيق النظرية البصرية من البصريين أنفسهم، مثل ابن خروف (ت 609هـ/1212م)، وابن أبي الربيع الإشبيلي (ت 688هـ/1289م)[14].

واعتناق أبي عليّ القاليّ نظرية البصريين في اللغة والنحو كان أثراً سرى إليه من شيخه ابن دُرُسْتويه الذي كان شديد التعصب للبصريين، فأضحى التلميذ مثل شيخه «يعلل العلة»[15] فيردف الحكم النحوي بالتعليل النظري، ويظهر بهذا فضل البصريين على الكوفيين، وينصر مذهبه على من خالفه من البصريين أيضاً؛ لأنه وعى النظرية اللغوية النحوية وعياً مكّنه من تصحيح أي انحراف عنها، حتى عند البصريين أنفسهم، ولا يلزم من وعي النظرية تأليف كتاب فيها، أو في تطبيقاتها بل يكفي شهادة العلماء الذين عاصروه، لأن أبا عليّ القاليّ كان منظِّراً لغوياً أكثر منه مؤلِّفاً على كثرة مؤلفاته وصل بين البصريين والكوفيين في مادة الاحتجاج في إطار النظرية البصرية، كما وصل بين المشرق الإسلامي وغربه في التوجيه المنهجي للدرس اللغوي في الأندلس.

التوجيه المنهجي:

حطّ أبو علي القالي عصا الترحال في الأندلس سنة 330هـ/941م وهي إذ ذاك طامحة إلى منافسة الشرق سياسياً واقتصادياً واجتماعياً وثقافياً تجتذب من المفكرين والأدباء والشعراء واللغويين وغيرهم من تستطيع؛ لتتخذ منهم بُناة لنهضة شاملة توازي نهضة الشرق، إن لم تتفوق عليه، فأصبح هؤلاء الوافدون معلمين وموجهين لأجيال الثقافة الأندلسية، تحدوهم إلى الأندلس أسباب مختلفة تلتقي بهم في الأندلس، فقد كان أبو عليّ القاليّ موالياً لبني

مروان؛ لهذا هاجر إلى ديارهم في الأندلس[16] فاصطفاه عبدالرحمن الناصر، ثم ابنه الحكم المستنصر عقلاً مفكراً يخطط للنهضة الشاملة في علوم اللغة والأدب، فقال في فاتحة كتابه «المقصور والممدود»: «وأمرني وليُّ عهد المسلمين - الحكم المستنصر - بتصنيف الكتب، وتأليف الأدب، ومثّل لي أمثلة احتذيت عليها، وأنهج لي سبيلاً سلكتها، فرأيته - أبقاه الله - البحر الزاخر في معرفته، والشهاب، المتوقّد في فطنته، والسابق المبرِّز في أدبه»[17]. وكانت هذه النهضة مفتقرة إلى مصادر معرفية «لا يستغني عنها العالم المبرّز، ولا الأديب المتقدم، ولا الكاتب المرسِّل، ولا الخطيب المصلق، ولا الشاعر المفلق»[18].

فصدع أبو عليّ القاليّ بما أُمِر، ويبدو أنه كان أعدَّ للأمر عدّته، فأحضر معه من الشرق أمهات الكتب المشرقية في اللغة، والأدب، والشعر، والأخبار، والتراجم، والسِّير، والنحو، وغيرها[19]، وبدأ يبثها تلامذته الذين انتقاهم بعناية فائقة، لأنهم كنواة مجمع في البحث العلمي، ويصنِّف لهم من الكتب ما يوضِّح منهجه لهم؛ لهذا صنّف كتاب «المقصور والممدود» مع أنه مسبوق في التأليف في هذا الفن[20]، وصنّف كتاب الأمالي، وهو فيه مسبوق، لكن له في صنيعه هذا هدفاً قريباً، وهو توفير مصادر معرفية عامة في اللغة والأدب، ومطمحاً قصيّاً ينشده، وهو مدّ النظرية البصرية على التراث اللغوي عامة من غير تحيّز للبصريين أو الكوفيين في الرواية، فجمع في مؤلّفاته الكوفي إلى البصري جمع اتفاق لا افتراق، لكي يكون أنموذجاً يُحتذى في الكتابة التأليفية عند الأندلسيين.

وقد تفرّس أبو عليّ القاليّ في تلامذته، فوجّه كل واحدٍ فيهم إلى ما رآه عليه مقتدراً، وبالإجادة فيه مُنفطراً، فوجّه أحمد بن سعيد القرطبي، وأحمد بن محمد الأصبحي إلى رواية الأخبار، ووجّه ثابت بن

قاسم السرقسطي، ومحمد بن خطّاب الأزدي، وابن القوطية وغيرهم إلى دراسة اللغة، كما وجّه أبا بكر الزبيدي، ويونس بن عبدالله المعروف بابن الصفّار، وغيرهما إلى دراسة النحو والصرف[21]، وهؤلاء التلامذة هم الذين تبوّأوا سدّة الحياة الثقافية بعد شيخهم أبي علي، ولاسيما أبا بكر الزبيدي، وابن القوطية، وابن الصفّار.

فشخصية أبي عليّ القاليّ تنطلق من مدٍّ معرفي منفتح على مرويات البصريين والكوفيين يهدف إلى بناء صرحٍ علميٍّ شامخ في الأندلس.

البناء المنهجي لشخصية أبي عليّ اللغوية:

الملمح المنهجي الأول في شخصية أبي علي القالي اللغوية في كتابه «المقصور والممدود» تقسيم الكتاب، ذلك أنه وقف على تراث متراكم غزير متنوع في موضوع المقصور والممدود، يضطره إلى رسم خطة منهجية علمية صالحة للتطبيق، فاستقر رأيه على البدء بالقياس، فقال: «رأينا أن نذكر أولاً ما يُعرف من المقصور بالقياس، ثم نتبعه تثنية المقصور، وأن نبتدئ من الأمثلة بالثلاثي، لأن عليه جمهور الكلام»[22]... «وأن نذكر بعد الفراغ مما وصفنا - إن شاء الله - المقصور والمهموز، ثم ما يُمَدُّ ويُقْصر»[23]... «فأما أمثلة الممدود وأبوابه، وما يُقاس منه، فسنذكره بعد فراغنا من المقصور»[24].

فأبو علي القالي يسعى نحو تعليم القاعدة لا تعليم المفردة المعجمية وحسب، لهذا ابتدأ بما ينقاس ويطرد، لكي يكون قارئ الكتاب قادراً على استيعابه، ولهذا لم يثقل الكتاب بالشواذ النوادر التي تكسر القاعدة القياسية، بل أفردها في آخر الكتاب منسوبة إلى مصادرها، فقال: «وهذه أحرف نوادر سمعتها من أبي بكر بن دريد

خاصة على أمثلة شتى، وهي شاذة، فلذلك لم أدخلها في تضاعيف الكتاب، وأحرف ذكرها صاحب العين لم نُرْوَها، فأتينا بها مع الشواذ، وعزوناها إلى كتاب العين»[25].

وقد أسلم الاعتناء بالقياس أبا عليّ القاليّ إلى الملمح المنهجي الثاني، وهو تكوين الأصل العام، أو القواعد الكلية، كقوله: «كلُّ مصدر على فَعْلان للمذكر، وعلى فَعْلى للمؤنث، يقال فيه فَعِلَ يَفْعَل فهو مقصور»[26] مثل صَدْيان وصَدْيا من صَدِيَ. وهذه القواعد الكلية لا تعني تطويع نص الاحتجاج للانسجام مع القاعدة، بل تشير إلى حصر حدود القاعدة، وتحديد الشاذ الخارج عنها، لأنه جعل القياس المطَّرِد نوعين: الأول: مطرد لا انكسار فيه، يذكر من أمثلته الكلمة والكلمتين، ويستغني عن التعداد والاستقصاء، فما كان من المقصور على أربعة أحرف، وفيها هاء التأنيث، وكان فعيلة أو فَعالة أو فعالة أو فُعالة، واللام منه همزة، أو حرف علة، فالقياس فيه أن يجمع على فعائل... وذكر أمثلة يسيرة، ثم قال: «وهذا الباب ينقاس قياساً مطرداً لا انكسار فيه، ولذلك ذكرنا منه اليسير»[27]. وأما الثاني فمطرد فيه انكسار لشذوذ حرف أو حرفين عن قاعدته الكلية كقوله: «فكل نعت للمذكّر على فعل، وللأنثى على فَعِلة، فمصدره مقصور»... وهو قياس مطرد لا يكسره شذوذاً إلا قولَ العرب: بَذِيَ الرجلُ يَبْذَى بَذَاء، وغَرِيَ الرجل بالرجل يَغْرِي غَرَاء بالمدّ[28].

والملمح المنهجي الثالث ناتج عن القياس، وهو حدود التعليل في اللغة، إذ ذهب أبو عليّ القاليّ إلى أن القياس علّة المقيس في أصل القاعدة لا أصل الوضع[29] فما جاء على أصله لا يُسأل عن سبب وضعه، ولهذا لم يعلل أبو علي أبنية كلم العربية، ولم يتكلف لمد العرب كلمة، ولقصرها أخرى علّةً، فقال: «لا يجوز لك أن تقول: قُصر ذا لكذا، كما لا يجوز أن تقول: سُمي الفرس [فرساً] لكذا... ولا

يجوز لك أن تقول: قُصر (قفا) لكذا، ومُدَّ (سماء) لكذا»[30] لسببين أولهما أن تعليل الوضع يؤدي إلى الدور غير المنتهي، وهو محال. وثانيهما أنه غير مثمر، فلا فائدة منه عملياً، فاللغة ظواهر في الابتداء بواطن في الانتهاء، بمعنى أن ما انتهى إليه طور سابق، وأصبح طوراً جديداً يمكن أن يلتمس له تعليل بعلة قد لا تكون ظاهرة، لأنه ليس الوضع الأول، أما الوضع الأول فلم يطرأ عليه تغيير يوجب تعليله وتفسيره.

وطَرْدُ أبي عليّ عدم تعليل الوضع الأول للدلالات المعجمية يشير إلى إدراكه أن اللغة عرفية اجتماعية في الدلالة الأولى لكلماتها، فلا يُسأل عن الشمس: لمَ سميت شمساً، لكن يُسأل عن امرأة لم سميت شمساً، وهنا يؤدي التعليل إلى البحث عن تاريخ الدلالات وعوامل تغيّرها. واللافت في هذا الملمح أن أبا عليّ القالي نقل عن شيخه الكوفي المذهب أبي بكر الأنباري تعليله لقصر المقصور، ومدّ الممدود، وعدم زيادة العرب في المقصور حرفياً خفياً، ليجب المد فيه، كما وجب في غيره، ثم عقّب بقوله: «قيل له: أبنية الأسماء سبيلها أن تحكيها عن العرب حكاية، ولا تتكلف الاعتلال لها»[31] فالتعليل ليس خاصاً بالبصريين، بل هو مما عمّ الأخذ به عند جمهور اللغويين قديماً وحديثاً.

والملمح المنهجي الرابع يتعلق بالمادة اللغوية المقيس عليها، ولها وجهان، أحدهما الراوي أو الشاعر، والآخر المروي أو النص. أما الراوي فيجب عند أبي علي القالي أن يكون ثقة فصيحاً، لهذا تميز كتاب المقصور والممدود بكثرة الروايات عن فصحاء الأعراب الثقات، وهي ميزة تجعل منه مصدراً رئيساً في دراسة روايات الأعراب، وموقف اللغويين منها، فمن هؤلاء الأعراب ابن الأعرابي، وأبو صاعد الكلابي، وأبو الكميت العقيلي، وأبو الجراح، وأبو الدينار[32]. وأما الشاعر فيجب أن يكون ممّن يحتج به، فقد رد الاستشهاد بشعر علي بن جبلة

العكوك، فقال: «أنشدنا أبو بكر بن الأنباري في كتابه الممدود والمقصور:

أعطيْتني يا وليَّ الحمد مُبتدئاً عَطيّةً كافأتْ مدحيْ ولمْ ترني
ما شِمْتُ برقَك إلاّ نِلتُ ريِّقَه كأنّما كنتَ بالجدوى تُبادرني

وهذان البيتان لعليّ بن جبلة العكوك، وليس عليّ بحجة»[33]. ولعل السبب أن العكوك توفي سنة 213هـ، وعصر الاحتجاج عند أبي عليّ القاليّ لا يجاوز القرن الثاني.

وأما المروي فيجب أن يكون مطرداً غالباً، فلا تُبنى أصول القواعد على شاهد يتيم إلا إذا عاضده قياس قويم، قال أبو عليّ: «والكلمة إذا حكاها أعرابي واحد لم يجب أن تُجعل أصلاً، لأنه يجوز أن يكون كذباً، ويجوز أن يكون غلطاً»[34]. وقال: «والواحد إذا أتى بشاذ لم يكن قوله حجّة مع مخالفة الجميع»[35]، لهذا تحرّى الدقة فيما أودع كتابه من ألفاظ، فابتعد عن الكلمات المنكرة[36] المدخول عليه فيها لو ذكرها، مما جعل كتابه مصدراً موثوقاً من مصادر ألفاظ المقصور والممدود.

والنص المروي يجب أن يشهد بصحته أئمة اللغة لقوله: «لا تبطل رواية الأئمة بالتظنّي والحدس»[37]، وإذا كانت الكلمة من النوادر المخالفة القياس وشهد بصحتها أئمة اللغة قبلها، ونص على عدم معرفة غيرها على مبدأ «ليس في كلام العرب»، فقال في باب ما جاء من المقصور على مثال فعلني منعوتاً صفة، ولم يأت اسماً: «العفرني... وما علمْنا أنه أتى منه إلا ذا الحرف»[38].

والملمح المنهجي الخامس اختيار نسق منهجي لترتيب حروف العربية يكون مُرشداً في البحث عن الكلمة بسهولة، فاختار ترتيب

حروف العربية حسب المخرج مبتدئاً بالهمزة مثل الهاء ثم العين ثم الحاء ثم الغين ثم الخاء ثم القاف ثم الكاف ثم الضاد ثم الجيم ثم الشين ثم الياء ثم اللام ثم الراء ثم النون ثم الطاء، ثم الدال ثم التاء ثم الصاد ثم الزاي ثم السين ثم الظاء ثم الذال ثم الضاء ثم الباء ثم الميم ثم الواو[39]، وأغفل الألف قصداً، فقال: «ولم نذكر الألف، لأنها لا تكون كلمة أولها ألف من أجل أنه لا يمكن الابتداء بالساكن لاعتياصه على الناطق»[40].

فأبو عليّ القالي أدرك أن الحرف هو الصوت القادر على تحمّل الحركة لتكوين المقطع الصوتي، والألف لا تتحمل الحركة، فهي ليست بحرف مستقل، لكنه لم يعدها «حركة طويلة» كما هي عند بعض المحْدثين الذين يعدونها من الحركات الطويلة «الصوائت»، لنكتة أدائية صوتية، وهي مبدأ التنظير الصوتي الذي يودي إلى التوازي بين صوتين مختلفين، فالألف في كلمة (قال) توازي الراء في كلمة (ضرَب) مثلاً، فتأخذ في النطق وقتاً أطول من الحركة القصيرة (الكسرة والضمة والفتحة) مما يجعل منها تعويضاً صوتياً عن الحرف الأصيل الصحيح، تؤدي وظيفته وتأخذ موقعه بالتوازي، قال أبو عليّ القاليّ في باب ما يُعرف من المقصور بالقياس: «فأشياء يُعلم أنها مقصورة بنظائرها من الصحيح، وذلك مثل: مُعْطَى، ومُشْتَرَى، وأشباههما، لأن مُعْطَى مثل مُكْرَم، ومُشْتَرَى مثل مُعْتَرَك، وقعت الياء فيهما بعد حرف مفتوح، فأُبْدِلت ألفاً، كما وقعت الكاف والميم في مُعْتَرَك ومُكْرَم بعد حرف مفتوح، وصارت الطاء من مُعْطَى والراء من مُشْتَرَى مفتوحتين بمنزلة الراء من مُعْتَرَك ومُكْرَم، فدلّكَ مُكْرَم، وهو مُفْعَل على أن مُعْطَى مقصور، لأنه مُفْعَل مثله، ودلّكَ مُعْتَرَك على أن مُشْتَرَى مقصور، لأنه مُفْتَعَل، كما أنه مُفْتَعَل»[41].

أما الملمح المنهجي الأخير فيبدو في موقفه من مصطلح

«المقصور»؛ إذ استعمل أبو علي القاليّ في أول كتابه مصطلح «المنقوص» بمعنى المقصور، فقال: «واعلمْ أن المنقوص الذي عدّة حروفه أربعةً فزائداً إذا كانت ألفُه بدلاً من حرف من نفس الحرف نحو: أعْشى، ومَغْزَى، ومَلْهَى، ومَرْمَى، ومَجْرَى ثُنِّي ما كان من هذا النحو من بنات الواو كتثنيتك منه ما كان منه من بنات الياء»[42]. وقد طوّف المحقق الفاضل في كتب النحو الأمهات كالكتاب ومعاني القرآن والأصول وغيرها؛ ليثبت أن النحاة استخدموا مصطلح «المنقوص» للدلالة على «المقصور» ثم تمحّض مصطلح المنقوص فيما بعد لدلالة أخرى مخالفة لدلالة «المقصور». وهذا رأي حقيق بالتقدير وإن كنّا نرى تفسيراً للعلاقة الغريبة بين مصطلحي و«المقصور» مفادُه أن مصطلح «المنقوص» يُستخدم في أعمال النحويين بمعنيين، بينهما تباين:

الأول: استخدامه وصفاً بالمعنى اللغوي عند الحديث عن نظرية الإعراب في العربية، فالمنقوص هو الذي نقص علامة الإعراب لعارضٍ منعه من استحقاقها، وهذا يشمل الاسم المقصور الذي تقدر علامة إعرابه بعارض التعذّر غالباً، والاسم المنقوص بالمعنى الاصطلاحي الذي ينقص علامة الإعراب في بعض حالاته بعارض الثقل أو التخفيف؛ ولهذا عندما وصف أبو عليّ القالي الاسم المقصور بأنه منقوص كان يشير إلى نقص علامة الإعراب من آخره، لا إلى مصطلح «المنقوص» المتعارف عليه بدليل أنه لم يذكره إلا في المقدمة النظرية لكتابه التي وضّح فيها تثنية المقصور، ذلك أن التثنية تجبر نقص العلامة الإعرابية، وتُعيد للمقصور علامة الإعراب الفرعية بدل الأصلية بسبب التثنية.

وأما **الثاني** فاستخدام مصطلح «المنقوص» بالمفهوم الاصطلاحي المتعارف عليه، وهو الاسم الذي آخره ياء لازمة مكسور ما قبلها، والمصطلحان متداولان في الكتب القديمة ككتاب «المنقوص والممدود» للفراء إذ وصف الألفاظ المقصورة بالنقص في مقابل الألفاظ الممدودة،

لأنه استخدم مصطلح «المنقوص» من وحي نظرية الإعراب، وهو فيها مقابل المصطلح الممدود المتمتع بعلامات الإعراب، فتسمية الفرّاء لكتابه من آثار نظرية الإعراب، وتسمية النحاة بعده ومنهم أبو علي من آثار نظرية البنى الصرفية التي تهتم بالمفردة الصرفية لا بالتركيب، فتهمل الحديث عن الإعراب، وهو استعمال يشير في الحقيقة إلى موقفين متباينين إزاء تصنيف «المقصور» بين النحو والصرف، فهو عند الفراء من النحو بالمفهوم الذي يخرج الصرف من النحو، وهو عند أبي علي القالي من الصرف، بالمفهوم الأول إعرابي والثاني صرفي، وهذا الذي يفسر استعمال المصطلحين في بعض الكتب الأصول كالكتاب والأصول لا التطور التاريخي الذي يقتضي الانطلاق من أحدهما ثم اجتماعهما ثم تمحض الدلالة لواحد منهما في مرحلة ثالثة.

واقع شخصية أبي علي القالي في كتابه:

تمثّل أبو عليّ القاليّ منهجه الذي بنى عليه كتابه، فكان يذكر الكلمة، ثم يحدِّد معناها، ثم يوضّح إملاءها، وما طرأ عليها من ظلال دلالية مُكْثِراً من الاستشهاد بالشعر والآيات القرآنية. ولشخصية أبي علي في كتابه بعدان دلالي معجمي ونحوي صرفي.

شخصية أبي علي من الوجهة الدلالية المعجمية:

تحديد معاني الكلمات المقصورة والممدودة والمهموزة هدف أساس سعى إليه أبو عليّ القاليّ لصناعة معجم للمقصور والممدود في العربية، فبعد أن يحدِّد المعنى الأوّلي أو «الأصل» للكلمة يضبط رسمها الاملائي، قال عن كلمة «العمى» «مقصور يكتب بالياء» وعن كلمة «العَشَا» «مقصور يكتب بالألف لأنهم يقولون: رجل أعشى،

وامرأة عشواء»[43]، وإذا كان في الكلمة خلاف يذكره ويحدِّد موقفه منه، فقد ذكر أن «الرحى تُكتَب بالياء، ونقل عن شيخه أبي بكر بن الأنباري إجازته أن تكتب بالألف، ثم قال: «وأحسبه قال ذلك لأن الكوفيين يجيزون تثنيتها بالواو أيضاً، فيقولون: رحوان، ورحوْت، ورحيْتُ، وقد قال سيبويه: «رحى من بنات الياء». قال: وذلك أن العرب لا تقول إلا رحىً ورحيان. والقول ما قال سيبويه؛ لأنّا لم نجد أحداً من فصحاء العرب قال رحوان»[44]. فقد رد حجة الكوفيين برأي سيبويه، وعدم السماع عن العرب.

وعندما تتعدد الدلالات وتتنوع تنوعاً ظلالياً يصبح الحديث عن المعنى الأصل مرتكزاً بارزاً في كتابه، فقد ذكر أن معنى «الشذا» الأذى، وضَرْب من الذباب، وقيل اسم عام للذباب، وقيل الشذا شجر، وقيل الشذا شدة ذكاء الريح ثم قال: «أصل الشذا الحدّة والمبالغة»[45] لأن الأذى مبالغة في الخروج عن الطبع المستقيم، والذباب حاد في انتشاره، والرائحة طبيعتها الانتشار.

ومثله قوله: «الزناء» وهو الحاقن. ويقال لحفرة القبر زناء لضيقها، ورجل زناء الخَلْق: ضيّق الخُلْق. ويقال للرجل يقارب خطوه: إنه لزناء الخطو. والأمر القريب زناء، والقوم المتقاربون من بعضهم كذلك. والزناء: الرجل القصير المجتمع. ثم قال أبو عليّ القاليّ: «أصله من الضيق والقصر، ألا ترى أنَّ الذي يقارب خطوه يضيّقه، والأمر الزناء: أي القريب، والظل الزناء: الضيّق القصير، وكذلك زناء الحاجبين: أي ضيّق الحاجبين قصيرهما»[46].

وفكرة المعنى الأصل تجمع خلافات اللغويين، وتضيّق مسافة الخلاف بينهم، فقد ذهب الأصمعي إلى أن «الغوَى» أن يشرب الفصيل من لبن أمِّه حتى يتخثَّر، وقال أبو زيد: الغوى ألاّ يَرْوَى الفصيل من لبن أمِّه حتى يهزل. فقال أبو عليّ: وليس هذا عندي ضداً لقول

الأصمعي، ولا مُخالفاً له، ألا ترى أنه لم يَرْوَ من اللبن حتى يهزل تختَّر، كما أنه إذا أكثر من الشرب حتى يبشم تختَّر»[47].

فأبو عليّ لا يذكر الرأي غُفْلاً من غير أن يدخله في عقله، فينظر فيه، ثم يخرجه رأياً مَرْضياً عنه عنده، لهذا كان يدقّق النظر في توجيهات اللغويين للدلالة المعجمية، فينظر في القول وحجته، مثال ذلك أنه ذكر أن معنى الاسم الممدود «العَراء» المكان الخالي احتجاجاً بقوله تعالى **﴿فنبذناه بالعراء وهو سقيم﴾** [سورة الصافات، آية رقم 145] ثم قال «وقال أبو عبيدة: العراء: وجه الأرض. وأنشد لرجل من خزاعة:

ورفعتُ رِجْلاً لا أخاف عِثارَها ونبذتُ بالبلد العَراءِ ثيابي

فقال أبو عليّ: «ليس في هذا البيت ما يدل على أن العراء وجه الأرض، بل فيه دليل على التفسير الأول، لأنه يريد: ألقيت بالبلد الخالي ثيابي»[48].

ومنه تحليله لدلالة الاسم الممدود «البَراء» إذ قال: «البراء: مصدر برئتُ من فلان براءة. قال الله جل ثناؤه: «إنني بَرَاء ممّا تعبدون» [سورة الزخرف، آية رقم 26]، ويقال: رجل براء، ورجلان براء، ورجال براء على لفظ واحد، لأنه مصدر، والمصادر لا تُجمع ولا تثنى ولا تؤنّث[49]. والبراء أيضاً: آخر يوم من الشهر، لتبرّؤ القمر من الشمس. والمطر يستحب في سَرار القمر. وقال قطرب: البراء ممدود: أول يوم من الشهر. وأنشد:

يا عينُ بكّي عامراً وعَبْساً يوماً إذا كانَ البراءُ نحسا

قال أبو عليّ: ليس في هذا البيت دليل علي ما قاله قطرب، بل فيه دليل على التفسير الأوّل، لأن المطر يُستحب في سَرار القمر. وقوله: نحساً: أي لم يكن فيه مطر، يصف من مَدَحَه بالسخاء»[50].

فأبو عليّ القاليّ في تحليله هذا يعطينا مفتاحاً آخر لفهم شخصيته اللغوية، وهو ضرورة المناسبة بين الدال والمدلول عليه، أي بين النص المحتج به والدلالة المستنبطة منه، فإن كانت المناسبة بينهما واضحة قوية فالدلالة المستنبطة صحيحة، وإلاّ فلا، ويُقيم البرهان على صحة المناسبة بتوجيه معنى نص الاحتجاج كلِّه وَفْق مبدأ المناسبة لتحقيق الانسجام الدلالي بين النص ومعطياته الدلالية، فقد ذكر أن القضّاء - بالتشديد - الدرع الخشنة المسِّ، وأصل معناها من الفراغ من عملها بإحكام، ثم ذكر أن بعض أهل اللغة - ولم يسمِّ - استشهد للريح القضّاء ببيت أبي ذؤيب:

وتعاورا مسرودتين قضاهما ... داودُ أو صَنَعُ السوابغِ تُبَّعُ

فقال: «وليس قضاهما بمعنى أنه عمل القضّاء من الدروع، وإنما معناه أنه فرغ منها»[51]، كقول الله عز وجل: **﴿فقضاهن سبع سموات في يومين﴾** [سورة فصلت، الآية رقم 12] فالمناسبة بَعُدَتْ عندما تحول الاسم المضعّف إلى الفعل المجرّد، ولهذا عاد إلى المعنى الأصل، ثم أجرى عليه تفسير البيت، فتحققت المناسبة وزاد أدلته قوةً احتجاجه بما يناسب المعنى من القرآن الكريم.

ولم يكن اختبار المناسبة بين الدال والمدلول عليه في البيت صارفاً لأبي عليّ عن تدقيق رواية البيت، فقد روى عن شيخه أبي بكر الأنباري قول حميد بن ثور:

فميثُ بشاءٍ تَبَطَّنْتُهُ ... ومَيثٍ به الرمثُ والحَيْهَلُ

ثم قال: الحَيْهَلُ: جمع حيهلة، وهو نبت، كذا روى ابن الأنباريّ، وروى أبو بكر بن دريدك الحَيْهَل - بالتسكين - وهو عندي الصحيح؛ لأن القصيدة مقيدة[52].

فهذا التدقيق في النص تجاوز المناسبة الدلالية إلى المناسبة العروضية التوثُّقية.

شخصية أبي علي من الوجهة النحوية الصرفية:

أدت طبيعة كتاب «المقصور والممدود» المعجمية إلى أن تكون المعالجات النحوية والصرفية فيه محدودة، لكنها دالة على بصرٍ في النحو والصرف، فعند تحليله كلمة «أداوي» خاض في التبدلات الصوتية الصرفية لها، فقال: «أداوى»: جمع إداوَة، وهي فِعالة وفعائل مثل رِسالة ورسائل، وذلك أنك لمّا جمعتها همزت الألف التي كانت في الواحد، كما فعلْتَ ذلك برسائل، وقلبت الواو ياءً لانكسار ما قبلها، فصارت أدائي على مثال أداعي، ثم فتحْتَ الهمزة لتخفَّ، فلمّا انفتحت قلبت الياء ألفاً لانفتاح ما قبلها كما فعلت ذلك بمدارَى، ومعايا، فصارت (أداءَى) على مثال أداعَى، فلما وقعت الهمزة بين ألفين صارت كأنها ثلاث ألفات متواليات أو همزتان متواليتان، فأبدلت منها واواً، لأن الواو الذي كان فيه في الإفراد، كان أحقَّ في هذا الموضع، فصارت (أداوَى)»[53].

فهذا التحليل الصرفي الدقيق وفق مقولات نحاة العربية دليل على بصر أبي عليٍّ القاليِّ بالصرف، لكنه بصر العارف المتقن لا المؤلِّف المصنِّف، لهذا استشعر تقوّلاً عليه فدفعه بقوله: «وإنما ذكرنا هذا الشرح لئلا يجهل علينا من لم يثقبْ في النحو. فينسبنا إلى الخطأ عن غير علم، ويظن أن (أداوَى) وما أشبهها (فعالَى)»[54].

وتكفي من العبارة الإشارة لهذا عندما عالج مادة (خطايا) قال: «فكل ما ورد عليك مثل (خطايا)، فالعلة فيه مثل العلة في خطايا، كما أن كل ما كان مثل (أداوى) فعلّته كعلّة (أداوى)»[55]، لأن

النحو والصرف يعتمدان معرفة المقياس والقانون لا الإكثار من الأمثلة المتفقة في قانون التحليل، لأن القاعدة هي القانون النحوي والصرفي القادر على توليد عدد غير محدد من النماذج المنبضطة وفقه، فإذا كان هناك انحراف عن القاعدة فهو لحن أو شاذ ينبغي توضيحه، لهذا عدّ تصغير كلمة (سواد) على (سويداء) غلطاً، فقال: «وهذا غلط»[56]؛ لأن قياس تصغير كلمة سواد سُوَيِّد مثل كتاب كُتَيِّب، على حين قياس تكبير كلمة (سُوَيْدَاء) سوداء مثل حُمَيْرَاء وحمراء.

وقد قاد طردُ القاعدة أبا عليٍّ إلى إجازة بناء من الأبنية من غير اعتماد على السماع، ففي باب ما جاء من المدود على مثال (فُنْعَلاء) من الأسماء ولم يأت صفة، نحوك العُنْصَلاء، والخُنْفَساء، قال: «ويجوز عندي في هذه الأحرف الضمّ، كما جاز في عُنْصُلاء، لأن الأبنية إذا تقاربتْ دخل بعضها على بعض»[57]، وعليه أجاز ضمّ عين الاسم في غُنْظَباء، وحُنْظَباء، وخُنْفَساء قياساً لا سماعاً.

وقد ترسّمَ أبو عليٍّ سابقيه من النحاة في الاستدلال بالمعنى، فقد ذكر أنّ (الكَرا) طائرُ الكروان المعروف، وهو المقصود بقول الشاعر:

أطْـرِقْ كَـرا أطْـرِقْ كَـرا   فـإنّ الـنَّـعـام فـي الـقُـرا

وعليه يكون في كلمة (كَرا) حذف، ولا مسوّغ للحذف هنا إلاّ إرادة النداء على الترخيم، فقال: (كَرا) عند أهل النظر والتحقيق من أهل العربية ترخيمُ (كراون)، وإنما أراد الراجز: أطرِقْ يا كروانُ، فرخّم»[58]. فاحتكم أبو عليّ إلى المعنى، ودقق في المناسبة بين الدال والمدلول عليه معنوياً وإعرابياً، ثم ذكر مراد الراجز.

وتظهر شخصية أبي عليه القالي النحوية في موقفه في مسألة مَدَّ الاسم المقصور، وهي مسألة خلافية اشتجر فيها الخلاف بين جمهور البصريين والكوفيين، ومؤدّى هذه المسألة أن النحاة متفقون على جواز

قصْر المدود في السعة والاختيار والاضطرار، ولكنهم مختلفون في مدّ المقصور الذي لم يرد السماعُ بمدِّه، لأنَّ قصر المدود قياس ومدّ المقصور سماع، والسماع فيه غير متلئبّ، فهل يجوز مدّ المقصور في الضرورة الشعرية؟

ذهب جمهور البصريين إلا أبا الحسن الأخفش إلى منعه وذهب الكوفيون إلى إجازته في ضرورة الشعر لا في سعة الكلام[59].

ويُحتج للكوفييّن في كتاب أبي عليّ القاليّ بالحجاج النقلية التالية:

قال أبو عليّ في الحديث عن الاسم المقصور (جرى): «فقال بعضهم - يقصد الكوفيين - ربما مُدَّ مع فتحة الجيم في الشعر للضرورة، من ذلك قول الراجز:

قد علمتْ أمُّ أبي السعلاءِ وعلمتْ ذاك مع الجَراءِ
أنْ نِعْمَ مأكولاً على الخواءِ

فمدّ السعلاء والخوى، والجرى، وكُلّهُنّ مقصور»[60].

وفي الحديث عن الاسم المقصور (الغِنى) قال أبو عليّ: «فأما قول الشاعر:

سيغنيكَ الذي أغناك عنّي فلا فقرٌ يدوم ولا غِناءُ

فإنما مدّه للضرورة، وهو رديء ليس بمنزلة قصْر المدود، وأخبرني أبو بكر الأنباري، قال: أنشدني بعض الناس:

فلا فقرٌ يدوم ولا غَناءُ

وقال: الغَناء: الاستغناء، ممدود، قال [أبو علي]: «وقوله عندنا

خطأ من وجهين: أحدهما أنه لم يروِ أحد من الأئمة هذا بفتح الغين، والشعر سبيله أن يُحكى عن الأئمة كما تحكى اللغة، ولا تبطل رواية الأئمة بالتظنّي والحدس. والوجه أن الغناء المدافعة، يُقال: ما عن فلانٍ غناء، أي: مُدامعة. ولا يقال: نَسألُ الله الغَناء على معنى الغِنى، فهذا يُبين لك غلطه ومخالفته للجمهور»[61].

وذكر أبو عليّ القالي في كلمة (سِيْمَى) أنا أبا زيد الأنصاري - وهو بصريّ - سمع أعرابياً يقول: سِيْماء بالمدّ والواحد إذا أتى بشاذ نادر لم يكن قوله حجّة مع مخالفته الجميع[62].

وقال أبو عليّ في كلمة (المِيْنى) «مقصور. وقال أبو العباس: يُمدُّ ويُقْصر، والقصرُ فيه أكثر، وقد مدَّه كُثيِّر، فقال:

تأطَّرْنَ في الميناءِ ثمّ تركْنَه وقد لجَّ في أثقالهنّ شحونُ

... وقال نُصيب:

تَيَمَّمْنَ منه ذاهباتٍ كأنّه بدجلةَ في الميناءِ فُلكٌ مقيَّرُ

قال أبو عليّ: وإنما جاز فيه المد والقصر؛ لأنه من الونا، وهو الفتور، فالأعرابي إن شاء بنى منه مِفْعَلاً، وإن شاء مِفْعالاً»[63].

وذكر أبو عليّ في كلمة (الشِّيْشاء) أنّ الفرّاء أنشد:

يا لك من تمرٍ ومن شيشاءِ يَنْشَبُ في المسْعَل واللَّهاءِ

اللَّها مقصور، احتاج إلى مدّ فمدّه، ويُروى اللّها جمع لُها. وقال أبو بكر بن الأنباري: قد قصر الشاعر الشيشاء للضرورة، وأنشد الأعرابيّ:

يا لك من تمرٍ ومن شيشا ينشب في المسْعَل واللّها

أنشب من مآشرٍ حِدَا

فقصر الشيشاء واللهاء، وهما ممدودان[64].

ومع أن أبا عليّ القاليّ ذكر هذه الشواهد التي تُحْسَبُ للكوفيين إلا أنه بقي في دائرة جمهور البصريين لا يجيز مدّ المقصور في السعة ولا في الضرورة، مما يدل على أنه كغيره من نحاة البصرة ينطلقون في دراساتهم النحوية من مقتضيات نظرية النحو التي لا تسمح بالثنائية المتضادة فمدّ المقصور يعني المساواة بين المقصور والممدود وهذا إلغاء لمبدأ الأصلية والفرعية بينهما، ولو كان أبو عليّ القاليّ ضعيفاً في النحو لاستسلم لهذه الشواهد، وغاب عنه الركون إلى مقتضى النظرية النحوية، وهو من جهة أخرى مطلع على آراء الكوفيين أمين فيما ينقل؛ لهذا يصلح كتابه مصدراً موثوقاً به لآراء البصريين والكوفيين في قضايا المقصور والممدود الدلالية والإملائية والصرفية والنحوية، ويدل على شخصية راسخة في علوم العربية نبتت في المشرق وأزهرت وأعطت في الأندلس بمنهجية علمية تراعي أول ما تراعي احترام كل الآراء حتى لو كانت غير صحيحة. فشكراً للدكتور أحمد هريدي الذي أخرج إلى النور هذا الكتاب المتميّز.

الهوامش

1) الزبيدي، طبقات النحويين واللغويين، ص 186.

2) ابن حزم، رسالته في فضائل الأندلس، ص 105.

3) القفطي، إنباه الرواة، ج 1، ص 240.

4) القاليّ، المقصور والممدود، ص 15، من دراسة المحقّق.

5) انظر: الزبيدي، طبقات النحويين واللغويين، ص 185. والقفطي، إنباه الرواة، ج 1، ص 240، والصفدي، الوافي بالوفيات، ج 9 ص 191، والمقري، نفح الطيب، ج 4، ص 62.

6) القالي، المقصور والممدود، ص 14، من دراسة المحقّق.

7) المصدر نفسه، ص 152، من نص الكتاب.

8) انظر: المصدر نفسه، ص 15، من دراسة المحقّق.

9) المصدر نفسه، ص 15، من دراسة المحقّق.

10) الذهبي، سير أعلام النبلاء، ج 16، ص 46.

11) اليماني، إشارة التعيين، ص 162.

12) القالي، المقصور والممدود، ص 30، من دراسة المحقّق.

13) انظر ثبتاً في هذه المواضع في فهرس كتاب المقصور والممدود، ص 614.

14) انظر دراسة عيّاد الثبيتي لكتاب ابن أبي الربيع الإشبيلي المسمَّى: البسيط في شرح الجمل في مقدمة تحقيقه إياه، ج 1، ص 123-124 من الدراسة.

15) القفطي، إنباه الرواة، ج 1، ص 240.

16) انظر: الذهبي، سير أعلام النبلاء، ج 16، ص 46.

17) القالي، المقصور والممدود، ص 6، من نص الكتاب، ووازن ذلك بوصفه السيئ لرعاية خلفاء بني العباس للحركة العلمية في عصره، ص 4-5.

18) المصدر نفسه، ص 6، من نص الكتاب.

19) انظر مثلاً: ابن خير الإشبيلي، فهرست ابن خير، ج 2، ص 523-524.

20) انظر في كتاب المقصور والممدود دراسة المحقق لكتاب أبي عليّ القالي المقصور والممدود، ص 63-71، 95-96.

21) انظر في أسمائهم دراسة المحقق لكتاب المقصور، ص 33-42.

22) القالي، المقصور والممدود، ص 6، من نص الكتاب.

23) المصدر نفسه، ص 11.

24) المصدر نفسه، ص 12.

25) المصدر نفسه، ص 494. وانظر ص 494-496.

26) المصدر نفسه، ص 21. انظر أمثلة أخرى، ص 20، 21، 22، 26، 27، 153.

27) المصدر نفسه، ص 153، 174. وانظر: ص 151، 154، 247، 416، 470.

28) المصدر نفسه، ص 21-22.

29) انظر في أصل القاعدة وأصل الوضع: حسن خميس الملخ، نظرية الأصل والفرع في النحو العربي، ص 91-97، 108-116.

30) القالي، المقصور والممدود، ص 15.

31) المصدر نفسه، ص 15.

32) انظر مواضع مرويات كل واحد منهم حسب ما أشار إليه المحقق في الفهرس، ص 610، 612، 614، 611.

33) القاليّ، المقصور والممدود، ص 129.

34) المصدر نفسه، ص 496.

35) المصدر نفسه، ص 195.

36) انظر المصدر نفسه، ص 496.

37) المصدر نفسه، ص 178.

38) المصدر نفسه، ص 167. وانظر، ص 170، 171، 207، 260، 407، 458، 488.

39) المصدر نفسه، ص 11.

40) المصدر نفسه، ص 11.

41) المصدر نفسه، ص 13.

42) المصدر نفسه، ص 19. وانظر ص 17.

43) المصدر نفسه، ص 34.

44) المصدر نفسه، ص 80.

45) المصدر نفسه، ص 73-74.

46) المصدر نفسه، ص 345-346. وانظر أمثلة أخرى، ص 71، 86.

47) المصدر نفسه، ص 48-49.

48) المصدر نفسه، ص 323-324.

49) لا يخفى أنّ قول أبي علي «المصادر لا تُجمع ولا تُثنى ولا تؤنّث» تعميم في العبارة وتسامح في حدود الكلام، لأنّه أفراد لضوابط تثنية المقصور والممدود بابين (انظر: ص 17-27، 308-312) والمصادر التي يعنيها هي المصادر المؤكّدة، أما المصادر العددية فتثنّى وتجمع اتفاقاً.

50) القاليّ، المقصور والممدود، ص 359.

51) انظر المصدر نفسه، ص 373-374.

52) المصدر نفسه، ص 360.

53) المصدر نفسه، ص 152.

54) المصدر نفسه، ص 152.

55) المصدر نفسه، ص 153.

56) انظر المصدر نفسه، ص 491.

57) المصدر نفسه، ص 487-488.

58) المصدر نفسه، ص 60.

59) انظر: أبا البركات الأنباري، الإنصاف في مسائل الخلاف، المسألة رقم 109، ج 2.

60) القالي، المقصور والممدود، ص 67، 434.

61) المصدر نفسه، ص 177-178.

62) انظر المصدر نفسه، ص 195.

63) انظر المصدر نفسه، ص 209-210.

64) انظر المصدر نفسه، ص 453-454.

المراجع

1) ابن أبي الربيع، عبدالله بن أحمد، البسيط في شرح الجمل، تحقيق: عيّاد الثبيتي، ط 1، دار الغرب الإسلامي، بيروت، 1406هـ/1986م.

2) ابن حزم، أبو محمد علي بن أحمد، رسالة أبي محمد بن حزم في فضائل الأندلس، ضمن كتاب: فضائل الأندلس وأهلها، تحقيق: صلاح الدين المنجّد، ط 1، دار الكتاب الجديد، 1387هـ/1968م.

3) ابن خير الإشبيلي، محمد، فهرسة ابن خير، تحقيق: إبراهيم الإبياري، ط 1، دار الكتاب المصري ودار الكتاب اللبناني، بيروت، 1410هـ/1989م.

4) أبو البركات الأنباري، كمال الدين عبدالرحمن بن محمد، الإنصاف في مسائل الخلاف، تحقيق: محمد محيي الدين عبدالحميد، د. ط، المكتبة العصرية، بيروت، 1407هـ/1987م.

5) أبو عليّ القالي، إسماعيل بن القاسم، المقصور والممدود، تحقيق: أحمد عبدالمجيد هريدي، ط 1، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1419هـ/1999م.

6) حسن خميس الملخ، نظرية الأصل والفرع في النحو العربي، رسالة ماجستير، الجامعة الأردنية، 1415هـ/1995م.

7) الذهبي، محمد بن أحمد، سير أعلام النبلاء، أشرف على تحقيقه: شعيب الأرناؤوط، ط 2، مؤسسة الرسالة، بيروت، 1414هـ/1995م.

8) الزبيدي، محمد بن الحسن، طبقات النحويين واللغويين، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، ط 2، دار المعارف، القاهرة.

9) الصفدي، صلاح الدين خليل بن أيبك، الوافي بالوفيات، تحقيق يوسف فان إس، ج 9، دار فرانز شتاينر، ألمانيا، طبع في بيروت.

10) المقري، أحمد بن محمد التلمساني، نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب وذكر وزيرها لسان الدين بن الخطيب، تحقيق: مريم قاسم طويل، ويوسف عليّ طويل، ط 1، دار الكتب العلمية، بيروت، 1415هـ/1995م.

11) اليماني، عبدالباقي بن عبدالمجيد، إشارة التعيين في تراجم النحاة واللغويين، تحقيق: عبدالمجيد ذياب، ط 1، مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية، الرياض، 1406هـ/1986م.

جماليّة المواجهة
في شعريّة
الرسالة

لؤي حمزة عبّاس

● الرسالة في فضاء الثقافة:

تُعلن الرسائل بوصفها نصوصاً، ولاءها شبه المطلق لقوانين الثقافة التي تندرج ضمنها، وتحترم بدرجة كبيرة وجهة نظر المنتمين إليها[1]، إنها تستجيب في فاعلية إنتاجها لأنظمة التعامل وتحافظ على أخلاقياتها لما توجبه طبيعتها من انتماء لفضاء عام، فالرسالة مثلما تقدّم صورة بيّنة عن مرسلها تحافظ في مهمتها الاتصالية على صورة متلقيها، حيث تختلف وتتغيّر شفراتها السوسيو - ثقافية واللسانية باختلاف منزلة المتراسلين ومكانتهم، في إشارة صريحة منها لارتباطها بأنظمة الثقافة وآلياتها، إنها تتشكل ضمن قوانين عامة مستجيبة لمستويين من التواضعات: مستوى جزئي وآخر كلي، أما الجزئي فهو ما تجترحه رسالة بعينها بالنظر لمناسبة موضوعها ومنزلة المتراسلين، بما يتطلّب حضوراً خاصاً هو من أولى سمات الرسالة ومتطلبات حركتها ضمن المستوى الثاني الذي تحافظ فيه على سنن الرسائل وأساليب كتابتها ضمن فضاء عام هو فضاء الثقافة بما يمكن معاينة أثره في تغيّر شكل الرسائل وأنظمة أدائها مع تغيّر الثقافة المنتجة.

تقدّم الرسائل، وهي تحافظ على القوانين وتحترم وجهات النظر، مثالاً مناسباً في امتثال الخاص إلى العام واستجابة الذاتي للموضوعي، وإن كانت من أكثر فنون الأدب تعبيراً عن الخاص،

وأوضحها في كشف الذاتي وإضاءة كوامنه. إن الذات تواجه في الرسالة حضورها عبر مواجهة الآخر، وتعيننا حركة المدلول اللغوي للرسالة من الاستعمال الحسي إلى الاستعمال المعنوي على معنى المواجهة والتوجيه لفاعلية الإرسال في الوقت الذي تكون فيه الرِّسالة والرَّسالة اسماً لها[2]، وهي تهيئ من إمكانية اللغة وقابليتها البلاغية ما يضيء رغبة صاحبها في استجابته للأنظمة والأعراف التي يعتمدها الترسل في زمان ومكان معينين، فإذا كان المرءُ مخبوءاً تحت لسانه وطي رسالته فإنه يُعلَن ويُكتشَف حال كلامه ونشر صحيفته، لتمرّ الرسالة بذلك بمراحل يتغير فيها المرسل إليه بتغير آلية الإرسال وزمنيته، إنها توجُّه في أول أدوارها إلى الذات (المرسلة) بما تقوم به من مواجهة بعض ما يخالجها من مطامع أو رغباتٍ أو مخاوف.. ستمثل الرسالة غير المفضوضة، والرسالة الموضوعة في قنينة، والرسالة المنقوشة على حجر صورة مثلى للرسائل الموجهة إلى الذات، إن الآخر المُنتظَر الذي سيفض في زمن مجهول غلافاً، أو يفتح غطاءً، أو يرفع حجراً، هو أمل الذات، رجاؤها غير المنقطع وقد تمثّل بمرسَل إليه، إنه يغدو مُتضمَّناً في رسالة الذات وهي تؤدي، في هذه المرحلة، دورَي المرسِل والمستقبل في آن فتنشئ رسالتها على أساس ما ترضى به وتركن إليه، وهو ما يماثل عبر مفهوم التواصل بعض نتائج نظرية (التحفيز) في علم النفس المعرفي، فإذا أرضى مرسلٌ تحفيزه الخاص من خلال شروعه في إنجاز (رسالته) فهو في الوقت نفسه يُضمِّن (رسالته) كل ما يعمل على إرضاء شخص آخر توجَّه إليه[3].. تواصل الرسالة رحلتها حتى تصل إلى المرسل إليه فتتسع دائرتها وتكتمل أركانها الموضوعية محققة مرحلتها الثانية، حتى إذا تعدّت مجالها الثاني منشورةً أمكن لعدد لانهائي من القرّاء أن يقوم بمهمة المرسل إليه علي اختلاف نواياهم وأمزجتهم وأزمنتهم ووسائل اكتشافهم، إن البُعد والغياب في أصل الاشتقاق في الترسل كما يذكر قُدامة بنُ جعفر[4]

يؤكدان حضور الفسحة الزمنية بين مراحل حياة الرسالة بناءً على التباعد المكاني بحسب تغيّر المرسل إليهم وتبدّل أحوالهم، إنها تحقق، عندئذ، حضورها النصي لتدخل ضمن الرصيد الثقافي، فإن تحوّل الرسالة إلى نص سردي، ثقافي، مرتبط إلى حد بعيد بانكشاف مخبوئها وشيوع ما سُتر فيها.

● التحقق النَصّي للرسالة:

نكون مع التحقق النصي للرسالة إزاء فاعلية ثقافية لا تكفي عملية نشر الرسالة وتغيير قنوات حياتها لإنجاز حضورها الثقافي، إنها تتوجه، قبل ذلك، للإنشغال بإمكانياتها وملاحظة سماتها، متجاوزة مضمونها الخاص وشكلها الفردي، إذ إن «على الأدب أيضاً أن يشير إلى شيء مختلف عن مضمونه وشكله الفردي، ويكون هو حَرَمه الخاص أي ذلك الذي يجعله يفرض نفسه بصفته أدباً»[5]، وهو ما سيوجّه الرسالة لملاحظة حضورها وتجسيد كثافتها اللغوية التي لا تبدو معها منشغلة على نحو كامل بإنجاز إبلاغها وإيصال محمولها، الأمر الذي يمكن معاينته من خلال انضواء الرسائل الإسلامية تحت فاعلية نثرية متغيرة، تستجيب في أول أدوارها لمألوف الفصاحة العربية، كما في رسائل الرسول صلى الله عليه وسلم، وهي تحتوي الكثير «من عناصر الجمال الفني والمعنوي، كاستخدام المجاز والتشبيه والازدواج والجمل القصيرة المتوازنة، ولكنها تخلو من الصنعة البديعية والتكلّف»[6]، إنها تنشغل، لأسباب عديدة بيّنة، بتحقيق فعل إبلاغها عبر مستوى من (النثر البليغ) لا (النثر الفني) الذي سيُلاحظ على الرسائل مع استقرار الدولة الإسلامية وثبات أركانها، حيث ستحقق الرسائل حضورها النوعي وتنظّم ممارستها الجمالية إلى الدرجة التي تقتضي الحاجة معها «إنشاء ديوان خاص للرسائل يقوم عليه كُتّاب

بأعيانهم، ثم تنتشر الظاهرة فيصبح للولاة أنفسهم دواوين للرسائل، يقوم عليها كتّاب مختصون»[7].

إن حركة الرسالة الإسلامية بين نوعين من النثر: بليغ، يتجاوز الزخارف، ويختار أقصر الطرق اللفظية وأكثرها وضوحاً لأداء موضوعه، وفني، يحرص على فصاحة القول وبلاغته بما يتجاوز أحياناً نطاق موضوعاته، يكشف وعي الرسالة لنفسها، ومعاينة أدبيتها عبر معاينة جوانبها الجمالية، كأن أصحابها قد وضعوا نصب عنايتهم توجيه ما يُنجزون من رسائل إلى المرحلة الثالثة من حياة الرسالة، حيث تغدو الرسالة، بحق، عبر تجليها الثقافي، أنموذجاً أدبياً يكشف على نحو صريح قدرة العصر الصياغية، ويشير مع استقلال الكتّاب في إنشاء الرسائل خلال العصر الأموي، واعتمادهم على أنفسهم في صياغتها، إلى تبلور الرسائل فناً أدبياً راقياً.

ومثلما أولى فضاء الثقافة عناية للرسالة وأساليب أدائها وجّه عناية لحاملها وهو يمثل قناة الاتصال بين متراسلَين، إن الرسالة تتضح ويشتد تأثيرها بما يحققه سبيل الاتصال من إبانة لفظية، إن أُذِن للرسول بالكلام أو استُفسر منه ليُسهم بإضاءة وجهة الرسالة وإنجاز أهدافها، أو إبانة حاليّة إذا صمت فدلّ حاله على بعض محموله؛ إن حامل الرسالة يتساوى في دلالته على عقل صاحبه، بجملة يحيى بن خالد، مع الكتاب والهدية «ثلاثة أشياء تدلُّ على عقول أربابها: الكتاب يدلُّ على مقدار عقل كاتبه، والرسول على مقدار عقل مرسله، والهدية على مقدار عقل مهديها»[8]، إذ يرتفع الرسول في الدلالة إلى ما تدل عليه الرسالة نفسها من جهة الاختيار والتكليف، فدقّة اختيار اللفظ وقدرته على الإبانة عن غرض الرسالة تعادلان من حيث علاقتهما بعقل صاحب الرسالة دقّة اختياره رسوله وقدرة هذا الرسول على إنجاز ما كُلّف به على أحسن وجه، مثلما يتوحد الرسول في تطوّر

المصطلح وتعدد مرادفاته مع مصطلح الرسالة نفسه، فقد أكد القرطبي هذا التقارب في إشارته إلى ما ذكره ابن الأنباري من أن الرسول والرسيل والرسالة سواء[9]، وعلى ذلك أنشد قول كثيّر:

لقد كذَبَ الواشونَ ما بُحتُ عِندهُمْ بليلى ولا أرسلتُهمْ برسيلِ[10]

ومما ورد في مجيء الرسول بمعنى الرسالة بيت الأسعر الجعفي:

ألا مَنْ مبلغٌ عني خُفافاً رسولاً، بيتَ أهلكَ مُنتهاها[11]

إن اشتغال الرسول وسطاً بين طرفين، وتوحده اصطلاحاً مع الرسالة نفسها، وانشغاله بتأدية وظيفة شارحة (لفظية أو حاليّة) يقرّب المسافة بين العنصرين (اللفظ والرسول) في المنظومة الاتصالية للرسالة ويوجهها وجهة واحدة، موسعاً من عمودية الرسالة ومنظماً سبل اتصالها بما تتطلّبه موضوعاتها وبما تقتضيه أوجه دلالتها.

● الرسالة بين واقعتين:

يمثل التحوّل النصي للرسائل وهي تخرج من حدود الفرد إلى أفق الجماعة مسهمة، من جانبها، في تجسيد الرصيد الثقافي، مناسبة لتأمل ارتباط الرسالة بواقعتها السردية التي تمتد هي الأخرى وتتسع مع حركة الرسالة وتحوّلها، فالرسالة لا تنشأ إلا بارتباطها بواقعة خاصة، بمقدار ما تمثل (الواقعة السردية) فعلاً يحافظ في معلوميته ودرجة حضوره على ما يُنجز من خطابات «سواء كانت أدبية أو غير أدبية»[12].

تحقق الرسالة عبر ارتباطها بواقعة معيّنة صورة أولى لحضورها ونمط تداولها متحركة في فلك ملكية خاصة؛ إنها تتحرك وتحرك واقعتها معها، بما يُشير إلى محدودية الواقعة التي تمثل هنا فعل

مشاركة واتصال، بيد أنها تستجيب، مع ارتفاعها ضمن الرصيد الثقافي، لواقعة كبرى تكون مسؤولة بطبيعتها عن تنوّع الخطابات وتغايرها، مثلما تكون مسؤولة عن امتثال تلك الخطابات لأنظمة الثقافة وأخلاقياتها، فإذا كانت الواقعة الصغرى تنتج نصوصها تحت غطاء من الخصوصية والتكتم، فإن واقعة السرد الكبرى لا تمنح نصاً ما حضوراً في أفق الثقافة إلا بما يتحقق له من تداول منتقلاً من إطار الملكية الخاصة إلى مُلك عام يشيع ويتسع بوضوح واقعته الصغرى التي تخضع بدورها لمنطق الشيوع والتداول.

تضم الواقعة السردية الكبرى الرسالة وتحتوي واقعتها، لكن الواقعة الصغرى، وهي تنتج رسالتها، لا تضم، بالمقابل، الواقعة الكبرى وإن حافظت على سننها وأنظمة أدائها فيما تنتج من نصوص، إن رسالة لم تحقق حضورها النصي تظل، مهما كانت أهميتها، نصاً مغفلاً، خارج سياقات الثقافة ونظم تداولها، فالرسالة تتحرك، بجملة أخرى، على طريق ذي اتجاه واحد هو اتجاه الذهاب الدائم مما هو شخصي وسردي إلي ما هو عام ومباح، لتغدو، عندئذ، نصاً غير مرتجع بين واقعتين.

● في سرديّة الرسالة:

سيعمل ما تقدم على توجيه النظر إلى مقومات البنية السردية وهي تتجلى عبر ما تجترحه الرسائل من أنظمة وما تقوم عليه من أسس تتعدى التعاقد الجزئي بين متراسلَين لتضيء تغير أدوار مكونات هذه البنية (الراوي والمروي والمروي له) في فاعلية التراسل، فإذا كانت هذه البنية تقوم في مجمل الأنواع السردية على تعاقد ضمني بين راوٍ ومروي له، فإن الرسائل تقترح بطبيعتها نوعاً من التعاقد الصريح بين

طرفين معلومين، إذ تتحكم طبيعتا كل من طرفي المراسلة بسمات الرسالة مثلما تتحكم بالخصائص النوعية للمراسلة وأخلاقياتها وهي تُبنى بالأساس على مهمة تبادل يؤدي كل من طرفي البنية السردية فيها دور الآخر، والمراسلة لا تنجز مهمتها ولا تُتم فاعليتها من دون أن تكتمل دائرة اتصالها فيغدو المستقبل باثاً، والمروي له راوياً، والرسالة فاتحة رسائل يتشعب خلالها المروي ويمتد بما تقترحه كل رسالة جديدة من محاور، إن الرسالة الجوابية تملك بما تحدده قوانين الترسل أن تغدو رسالة أولى بما تثيره من قضايا تتطلّب بدورها رسائل جوابية، أي أن مهمة تبادل المواقع لا تقف عند طرفي البنية السردية بل تسحب المروي نفسه لمنطقة التبادل وتغيّر الأدوار، وإذا كانت الرسالة في مفهومها العام تمثل مواجهة بين طرفين بما تتطلبه سبل المواجهة من وضوح، فإن تأمل الخصائص النصية للرسائل وملاحظة سماتها السردية يشير إلى ما تنطوي عليه فاعلية المواجهة من تغيّر يشمل أركان البنية السردية جميعها.

تتشكل الخاصية السردية للرسالة بناءً على دعامتين:

الأولى: أن تنتظم ضمن واقعة محددة.

الثانية: أن تعيّن طريقة تنقل بها واقعتها.

إنها تقترح، مع توجيه دعائم السرد الأساسية بما يستجيب لخصائص الرسالة[13]، موقعاً يمثل في أكثر مظاهره وضوحاً تقاطع السرد مع التاريخ، وهو ينمو ويمتد بما تقدمه الواقعة من إمكانية على إدامة المواجهة وتحفيز الحوار بين طرفي المراسلة، فالرسالة لا تكون إلا جملة في حوار يستدعي هو الآخر نمط السرد ويحافظ عليه عبر ذاتية المرسل التي تكشف على نحو صريح ما تعتقده وتؤمن به، منتقلة، بما تجترحه من طرائق وأشكال من (الإبلاغ) إلى (الإقناع)، وإذا كان

المرسل ينقل واقعة ويفصِّل خبراً بغية إبلاغ متلقيه فإنه يجتهد في التعبير عن موقفه متوخياً الرسالة وسيلة لإقناع المتلقي الذي يُسهم بمعلوميته وحضوره في ذهن المرسل بتنظيم سبل الرسالة.

تولد الرسالة من رغبة، وتحافظ في تراتبية جملها على مجرى رغبتها ومعيارية فضاء ثقافتها، لتنظم فعل مشاركتها وتُتم حوار طرفيها، محققة حضورها في نقل واقعتها ومؤمِّنة، عبر إجراءات النقل، ما يمكن من توافق «بين استراتيجية المؤلف وجواب القارئ المُستهدف أساساً باستراتيجية النص»[14]، ليتبين دور الجملة، عبر عاملي الصياغة والتراتب، في النهوض بمهمة توجيه الرسالة والإسهام بتحقيق أهدافها، مثلما تتبيّن مسؤوليتها في الإعلان عن نوع الرسالة وكشف ما تتخذه من سبل لإنجاز رغبتها.

تخضع الرغبة وهي تولِّد رسالتها وتُجريها في فضاء الثقافة إلى ما يقترحه الفضاء ويقتضيه، أي أن الرسالة، بجملة أخرى، لا تكون بنت مرسلها على نحو كلي، بل إنها تستجيب في ولادتها ومجرى رغبتها لإرادة الفضاء وهي تمتد فتشمل أركان المرسلة جميعها:

- المرسل: في التعبير عن رغبة، ومجرى هذا التعبير.
- الرسالة: في انتظامها جملة في حوار.
- المرسل إليه: في تلقيه الجملة، ووعيه الرغبة، وإقامته الحوار.

إن انتقالة المرسِل من (الإبلاغ) إلى (الإقناع) تتطلّب تغييراً في إجراءات المرسلة السردية من (أبلغك) إلى (أدعوك أو أعرض عليك)، مثلما تقتضي تغيراً في نُظم التوجيه بما يتناسب مع حيادية الإبلاغ التي تعيّن بدورها موقعاً ثانوياً للمرسل في الواقعة التي تكشفها الرسالة وتنتظم داخلها، وانحيازية الإقناع الذي يغدو المرسل فيها مركزاً من مراكز الواقعة، مثلما تشير إلى تغيّر في درجة النفعية التي

تتضمنها كل منهما. وإذا كانت رسالة الإبلاغ تمثل شاهداً (أو شهادة) على حدث فإن رسالة الإقناع وجه من وجوه الحدث وصورة من صوره. إن المرسل يعلم في الحالتين كلتيهما أكثر من متلقيه (وذلك ما يشكل أفق الرسالة ويوجّه حواريتها)، وهو إذ يكتفي بإيصال ما يعلم، كله أو بعضاً منه، في رسالة الإبلاغ، إلى متلقيه فإنه يُصرّح بمعلوميته ويعبّر عن أفضلية علمه، وربما تفوّقه بما يعلم في رسالة الإقناع، معلناً عن تورطه وكاشفاً موقعه في تاريخية رسالته.

لا تتوقف حركة الرسالة بين موقعي الإبلاغ والإقناع على وعي المرسل، ووجهة نظره، ورغبته في توجيه رسالته، ولا على الرسالة في علاقتها بجهتي المرسلة السردية، ولا على المرسل إليه، بل تعتمد ما ينتظم من علاقات بين هذه الأركان مجتمعة وبين الواقعة الكبرى وهي تُنشئ حدثاً، وتؤمِّن مجالاً، وتنظم اتصالاً، فتتغيّر حركة الرسالة بين الموقعين استجابة لموجهات سوسيو - ثقافية، تغدو معها كل رسالة ترجمة إيديولوجية لموقف، قد يظهر أو يستتر لكنه موجود على الدوام يعمل على إضاءة أغراض الرسالة وتحديد مهامها.

الهوامش

1) الأدب والغرابة، عبدالفتاح كليطو: 13.

2) لسان العرب، ابن منظور: (مادة رسل).

3) ينظر: الإقناع بواسطة التخييل: حميد لحمداني، مجلة (جذور) ج 4، مج 2، سبتمبر 2000: 4 هـ.

4) «وأصل الاشتقاق في ذلك أنه كلام يُراسَل به مَنْ بَعُد أو غاب، فاشتُق له اسم الترسُّل والرسالةُ من ذلك».

نقد النثر، قدامة بن جعفر: 95.

5) درجة الصفر للكتابة، رولان بارت، ت. محمد برادة: 28.

6) المكوّنات الأولى للثقافة العربية، د. عز الدين إسماعيل: 113.

7) نفسه.

8) البيان والتبيين، الجاحظ، تح. عبدالسلام محمد هارون: 101/2.

9) بهجة المجالس، القرطبي، تح. محمد مرسي الخولي: 277/1.

10) اللسان: (مادة رسل).

11) الصحاح، الجوهري، تح. أحمد عبدالغفور عطّار: (مادة رسل).

12) الكلام والخبر، مقدمة للسرد العربي، سعيد يقطين: 19.

13) ينظر: بنية النص السردي، من منظور النقد الأدبي، د. حميد لحمداني: 45.

14) كتاب المنزلات، طراد الكبيسي، ج 3 منزلة القراءة: 113.

المصادر والمراجع

● **الكتب العربية:**

1) الأدب والغرابة، دراسات بنيوية في الأدب العربي، عبدالفتاح كليطو، دار الطليعة، بيروت، ط 3/ 1997.

2) بهجة المجالس وأنس المجالس وشحذ الذهن والهاجس، أبو عمر يوسف بن عبدالله

القرطبي، تحقيق: محمد مرسي الخولي (الدار المصرية للتأليف والنشر)، ط. دار الجيل (د.ت).

3) البيان والتبيين، أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، تحقيق وشرح: عبدالسلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط 5/ 1985.

4) بنية النص السردي، من منظور النقد الأدبي، د. حميد لحمداني، المركز الثقافي العربي، بيروت ط 3/2.

5) الكلام والخبر، مقدمة للسرد العربي، سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، بيروت 1997.

6) كتاب المنزلات، طراد الكبيسي، وزارة الثقافة والإعلام، دار الشؤون، بغداد 1997.

7) لسان العرب، ابن منظور، إعداد وتصنيف يوسف خيّاط، دار لسان العرب، بيروت (د.ت).

8) المكونات الأولى للثقافة العربية، د. عز الدين إسماعيل، وزارة الإعلام، بغداد 1972.

9) نهاية الأرب في فنون الأدب، شهاب الدين أحمد بن عبدالوهاب النويري، نسخة مصورة عن دار الكتب (المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر).

10) نقد النثر، أبو الفرج قدامة بن جعفر الكاتب البغدادي، المكتبة العلمية، بيروت 1980.

11) الصحاح، إسماعيل بن حماد الجوهري، تحقيق أحمد عبدالغفور عطار، دار الكتاب العربي، مصر (د.ت).

● **الأجنبية:**

1) درجة الصفر للكتابة، رولان بارت، ترجمة: محمد برادة، دار الطليعة، بيروت 1980.

● **الدوريات:**

1) مجلة (جذور)، النادي الأدبي الثقافي بجدة، ج 4، مج 2 سبتمبر 2000 - الإقناع بواسطة التخييل، حميد لحمداني: 51-52.

❀❀❀

الخنساء

ونموذجية صخر

شريف بشير أحمد

كان موت صخر حادثة واقعية تحولت إلى طاقة مغذية للشعر، تجدد مؤثراتها، وتنشط جذورها في ذاكرة الخنساء؛ فتشظَّت كوامن اللاشعور في لحظة المفاجأة، وأصبح العقل أسير العاطفة؛ فوظفت الخنساء شاعريتها خدمة لصخر، فإذا به يصير من كائن فقد مقومات الحياة إلى ظاهرة إنسانية؛ ويغدو عالماً متموجاً نراه، ولا نتمكن منه؛ ونتخيله، ولا نتلمسه.

وأضفت الخنساء على صخر عاطفتها، ورؤيتها؛ ولم تنقل في موقفها من الوجود وصخر؛ الواقع بصورة آلية؛ فكان موقفها فكرياً ينظمه وعيها الذي تمكن من خلق ما لم يكن موجوداً برؤية شعورية - تصويرية؛ وعقلية نامية تجعل الواقع متسماً بالحركة التي تتراءى من خلال الأفكار. وتقودها رغبتها في الخلود المعنوي، وإرادتها في الحياة؛ إلى تشكيل شخصية نموذجية تتغلغل في الشعر، وتحتضن الفكرة، والعاطفة، والموقف؛ وتتجاذب فيه بين الصحوة والغفوة؛ وبين الواقع وأحلام اليقظة.

ولم يعد صخر في شعر الخنساء جزءاً من الموضوع خافتاً - مختفياً؛ بل ظهر نبراساً يستحق الرؤية الذهنية، والكشف التعبيري؛ وتجلى في هيئة مثالية بفاعلية خيال الخنساء، وخصوبة موهبتها الدافقة؛ فباتت تخاطب الإحساس، والمخيلة؛ وتجسِّم الأشياء والأفكار في أشكال محسوسة يمكن للعين الباصرة مشاهدتها بعد أن أحالت

الخنساء صخراً إلى صور مرئية بصياغة تثير القارئ حتى يجد بالتأويل الدلالي، في أثناء التحليل، مفارقات، ومقاربات نقدية.

وتذكر المصادر أن الخنساء تزوجت من عبدالعزى بن عبدالله بن رواحة السُّلَمي، وكان سيداً في قومه، مقامراً متلافاً؛ فأسرف في ماله، حتى أنفده، ثم التفت إليها، فقال: إلى أين يا خنساء؟ فقالت: أقِمْ، وأنا آتي صخراً أخي فأسأله. فأتياه، فقسم ماله شطرين، ثم خيرهما في أحسن الشطرين، فرجعا من عنده على حال حسنة. فلم يزل زوجها حتى أذهب جميعه، ثم التفت إليها، فقال: إلى أين يا خنساء؟ فقالت: إلى أخي صخر. فرحلا إليه، فقسم ماله شطرين. وخيرهما في أفضل الشطرين. وتتكرر المأساة، حتى إذا كانت الرابعة؛ قالت لصخر زوجته متبرِّمة: أما كفاك أن تشاطرهم مالك حتى تخيرهم بين الشطرين! فقال صخر:

والله لا أمنحُها شرارَها وهي حَصَانٌ قد كَفَتْني عارَها
ولو أموتُ مزَّقَتْ خِمارَها وجعلَتْ من شَعَرٍ صِدارَها

فآلت الخنساء ألا يفارق الصِّدارُ جسدها ما بقيت(1). وكأن صخراً يكوِّن مع الخنساء وحدة وجودية غير منفصمة في سياق فكري، وشعوري يشكل بؤرة دلالية - مركزية - ينطلق منها النقد لفهم عناصر النص البنائية في أثناء القراءة.

(النص/ المتن المقروء)

1 - قذىً بعينكِ أمْ بالعينِ عُوَّارُ أمْ ذرَّفَتْ إذ خلَتْ منْ أهلها الدارُ
2 - كأنَّ عَيني لذكراهُ إذا خَطَرتْ فيضٌ يسيلُ على الخدينِ مِدْرارُ
3 - تبكي لصخر هي العَبرى وقد وَلِهَتْ ودونَه من جَديدِ التُّربِ أستارُ

4 - تبكي خُناسُ فماتنفكُّ ما عمَرتْ   لها عليه رنينٌ، وَهْيَ مفْتارُ

5 - تبكي خُناسُ على صخرٍ وحُقَّ لها   إذْ رابها الدهرُ، إنّ الدهرَ ضرّارُ

6 - لابُدّ من ميتةٍ في صَرْفها عِبَرُ   والدهرُ في صرفه حَولٌ وأطوارُ

7 - قد كانَ فيكم أبو عمروٍ يسودكم   نِعْمَ المعمَّمُ للداعينَ نَصّارُ

8 - صَلْبُ النحيزة وهّابٌ إذا منعوا   وفي الحروب جريءُ الصّدرِ مهصارُ

9 - يا صخرُ ورّادَ ماءٍ قد تناذرَهُ   أهلُ الموارد ما في وِرْدِه عَارُ

10 - مَشْيَ السَّبَنْتى إلى هيجاءَ مُعْضِلَةٍ   له سلاحان: أنيابٌ وأظفارُ

11 - وما عجولٌ على بَوٍّ تُطيفُ به   لها حَنينان: إصْغارٌ وإكبارُ

12 - تَرتعُ ما رَتَعتْ، حتى إذا ادّكَرَتْ   فإنما هيَ إقبالٌ وإدْبارُ

13 - لا تسمنُ الدهرَ في أرض، وإنْ رُبِعَتْ   فإنما هيَ تحنانٌ وتَسْجَارُ

14 - يوماً بأوجَدَ مني يومَ فارَقَني   صخرٌ، وللدهرِ إحلاء وإمرارُ

15 - وإنّ صخراً لوالينا وسيّدُنا   وإنّ صخراً إذا نَشْتو لَنحّارُ

16 - وإنّ صخراً لمقدامٌ إذا ركبوا   وإنّ صخراً إذا جاعوا لَعقّارُ

17 - أغرُّ أبلجُ تأتمُّ الهُداةُ به   كأنّه علمٌ في رأسه نارُ

18 - جَلْدٌ جميلُ المحيا كاملٌ وَرِعٌ   وللحروب غداةَ الرَّوْعِ مِسْعَارُ

19 - حَمّالُ ألويةٍ، هبّاطُ أوديةٍ   شهّادُ أنديةٍ، للجيشِ جرّارُ

20 - نَحّارُ راغيةٍ، ملجاءُ طاغيةٍ   فكّاكُ عانيةٍ، للعظمِ جبّارُ

21 - فقلتُ لما رأيتُ الدهرَ ليسَ لهُ   معاتبٌ وحدَهُ يُسدي ونَيّارُ

22 - لقد نَعى ابنُ نُهَيْكٍ لي أخَاثِقةٍ   كانت تُرَجّمُ عنه قبلُ أخبارُ

23 - فبتُّ ساهرةً للنجمِ أرْقُبُهُ   حتى أتى دونَ غورِ النجمِ أستارُ

24 - لم تَرهُ جارةٌ يمشي بساحتها   لريبةٍ حين يُخلي بيتَه الجارُ

25 - وما تَراهُ وما في البيت يأكُلُه لكنّه بارزٌ بالصَّحْنِ مِهْمارُ
26 - مثلُ الرُّدَيْنيِ لم تنفدْ شبيبتُهُ كأنه تحتَ طيِّ البُردِ إسوارُ
27 - جَهْمُ المحيا تُضيءُ الليلَ صورتُهُ آباؤه من طِوالِ السُّمْكِ أحْرارُ
28 - مُوَرَّثُ المجد ميمونٌ نقيبتُهُ ضخمُ الدسيعةِ في العزاء مِغوارُ
29 - فرعٌ لفرعٍ كريمٍ غير مؤتشبٍ جَلدُ المريرةِ عند الجمع فَخّارُ
30 - في جَوفِ لحدٍ مُقيمٌ قد تضمَّنَهُ في رَمْسِهِ مُقْمَطِراتٌ وأحجارُ
31 - طَلْقُ اليدينِ لفعلِ الخيرِ ذو فَجَرٍ ضَخمُ الدسيعةِ بالخيراتِ أمَّارُ
32 - ليبكِه مقترٌ أفنى حريبتَه دهرٌ، وحالفه بؤسٌ وإقتارُ
33 - ورفقةٌ حارَ حاديهم بمهلكةٍ كأنّ ظلمتها في الطَّخْيةِ القارُ
34 - قد كانَ خالصتي منْ كلِّ ذي نَسَبٍ فقد أصيبَ فما للعيشِ أوطارُ
35 - لا يمنعِ القومَ إنْ سَالوهِ خُلعته ولا يجاوزُهُ بالليلِ مُرَّارُ(2)

* الخنساء والبكاء:

تبكي الخنساء صخراً بألفاظ صريحة تحمل الفكرة، وتصورها، وتنقل التجربة التي تنبع من الذات، ولا تستعار من الآخرين؛ وتحث غيرها على البكاء بقيمة تعبيرية، وتحرِّض قومها على مشاركتها فيه بقيمة موضوعية، وأداء طقوسي. وبكاؤها المتواصل شعرياً يثير أسئلة تمتزج فيها الأفعال المليئة بالحركة والحياة، وتتداخل مفاهيمها في سياق دلالي - تركيبي:

- هل تبكي الخنساء صخراً، أم تبكي نفسها في صخر؟
- هل بكاء الخنساء عجز وضعف؛ ووسيلة تعبير عاطفي - أنثوي، يمنحها شعوراً بالخنوع؟

- هل تكتسب الخنساء بالبكاء قوة نفسية تتغلب بها على الكارثة؛ فيحتوي (البكاء) في أثناء التشكيل، والتحليل وظيفة فكرية؟

إن بكاء الخنساء بكاءان ينطلق أحدهما من الآخر: بكاء واقعي - حقيقي، وبكاء شعري متخيل. وبكاؤها الواقعي له بداية وله نهاية؛ لأنه مرتبط بعاطفتها التي تسكن جوانحها، ووليد صدمة الموت؛ وغير موصول، وغير متواتر في حدوثه، وإن تكثَّف، وتصاعد في لحظة النعي المفاجئ؛ فإنه يخفت، وتهبط ذروته شيئاً فشيئاً بفعل الزمن. أما البكاء الشعري فبكاء تتجدد جذوته بالقراءة، ويبدأ من حيث توقف البكاء الواقعي - إن لم يقابله برهة؛ ويدوم دوام الشعر، ولا ينقطع، ولا يزول بقضاء قائلته؛ لأنه مرتبط باللغة، والوعي، والعقل الذي يوجه العاطفة دون أن يلغيها؛ ويحتقب رؤية، وموقفاً تتطهر به الخنساء من الضعف الواقعي، والبكاء الحقيقي؛ حتى تتخلص من تراكم الكبت والكآبة، وتستعيد بالشعر توازنها النفسي، وتطرد ذهنياً وطأة الغياب القسري لصخر.

وكان وجود الخنساء مرتبطاً بوجود صخر بوصفه كائناً حياً، متحركاً، نشيطاً، فاعلاً؛ لكن موته منحها شعوراً طاغياً بفقدان وجودها الذي تتشبث به. فأرادت بالبكاء الشعري إزاحة شبح الفناء عن نفسها؛ وكأنها تبكي ذاتها، ووجودها المهدد بالتلاشي، وتمنح كينونتها وجوداً شعرياً بديلاً عن واقعيتها المادية التي ستنتهي نهاية صخر بالموت. إذ فقدت الخنساء بموت صخر سبباً أساسياً من أسباب حياتها؛ فإذا بها تموت بالبكاء موتاً معنوياً؛ فنقلت إلينا عاطفتها المتصاعدة بصدق شعوري تفرغ فيه شحناتها الملتهبة التي تخترق الزمن بالشعر، وباللغة الإيحائية التي تستغل القدرات الكامنة في الأصوات، والكلمات، والتراكيب:

1 - قَذىً بِعَينِكِ أَمْ بِالعَينِ عُوَّارُ   أَمْ ذَرَفَتْ إِذْ خَلَتْ مِنْ أَهْلِها الدَّارُ

2 - كأنّ عَيني لذكراهُ إذا خَطرتْ فيضٌ يسيلُ على الخدينِ مِدْرارُ

3 - تبكي لصخرٍ هي العَبرى وقد وَلِهَتْ ودونَه من جَديدِ التُّرْبِ أستارُ

4 - تبكي خُناسُ فماتنفكُّ ما عمَرتْ لها عليه رنينٌ، وَهْيَ مِفْتارُ

5 - تبكي خُناسُ على صخرٍ وحُقَّ لها إذْ رابها الدهرُ، إنّ الدهرَ ضرّارُ

32 - ليبكِه مقترٌ أفنى حريبتَه دهرٌ، وحالفه بؤسٌ وإقتارُ

33 - ورفقةٌ حارَ حَاديهم بمهلكةٍ كأنّ ظُلمتها في الطِّخْيةِ القارُ

إنّ عاطفة الخنساء في بكائها الواقعي على صخر لم تنفد؛ فبكت شعرياً بعد أن أدركت أن وجودها ملتصق به، وأنها تكاد تقضي بقضائه؛ فلفظت آثار الصدمة المؤلمة واقعياً، حتى تنساب الفكرة، وتتجاوز الحدث الشخصي إلى الشعر. والبكاء فعل ذاتي بعد زمنين متناقضين يسطو أحدهما على الآخر: زمن اللقاء الأخوي، والوجود المتوازن بين الخنساء وصخر، يشيع فيه الأمان؛ وزمن الفراق والغياب الذي تهدّمت فيه عناصر التلاحم الأسري، والذي أنتج الشعر، وشكل النموذج باللغة والموهبة.

ويرتبط البكاء الشعري بالذاكرة التي تتموضع فيها الحوادث والشخصيات. وذاكرة الخنساء تحتفظ بصخر حياً حياة معنوية؛ فينثال بآلية التذكر الإرادي - في البيت الثاني - شريط من التداعيات، والعلائق تهتاج الخنساء بمؤثراتها من الماضي إلى الحاضر، ومن اللاشعور إلى الشعور، ومن غيابة الذاكرة إلى آفاق الآتي حتى تستحضر صخراً كائناً شعورياً يقترن في وعيها بالوجود، وفي واقعها بالبكاء. فإذا بصخر هو المثير، والمحفّز على قرض الشعر؛ وإذا بموته يعلن مولد شاعرة تمتح من ذاكرتها رؤى شعرية. لذلك يولد صخر في قصائد الخنساء الأُخر، ويُبعث بالذاكرة والتذكر؛ وفق الدلائل الشعرية الآتية:

- تذكرتُ صخراً بُعَيْدَ الهدوّ فانحدرَا لدمعُ مني انحدارا[4]
- إني تذكرتُهُ، والليلُ معتكرٌ ففي فؤادي صَدعٌ غيرُ مشعوبِ[5]
- يذكرني طلوعُ الشمسِ صخراً وأذكُرُهُ لكلِّ غروبِ شمسِ[6]

وتلغي الخطابية قدرة الخنساء على انتقاء الألفاظ الموحية، والموجزة، والمصورة من خلال علائق التكرار، في الأفعال، والأدوات، والمفردات التي تحقق التوازن بين نفسية الشاعرة، والموضوع.

وتجعل ذاكرة الخنساء الناشطة من الشخصية المنقضية، والحدث الماضوي؛ حقيقة حاضرة ذهنياً حتى يلفظ هذا الحضور المتجدد باللغة فعل البكاء الذي يتكرر قياساً على آلية التذكر التي تبعث صخراً بالخيال دون الواقع. وفعل البكاء الواقعي فعل ماض متناه؛ والذاكرة تحوِّل ماضوية الحدث البكائي إلى دلالة آنية. وكأن فعل البكاء له وظيفة تتكامل بها طقوس التأبين؛ فلا يعود وحدة معجمية خاملة؛ بل سياق تكويني - تشكيلي في جل شعر الخنساء في صخر. ومن أمثلة ذلك:

- أعينيَّ جُودًا، ولا تَجمُدا ألا تبكيانِ لصخرِ الندَى
ألا تبكيانِ الجريءَ الجميعَ ألا تبكيانِ الفتى السَّيدا[7]
- بكتْ عيني، وعاودَها قَذاها بعوارٍ فما تَقضي كراهَا
على صخرٍ، وأيّ فتًى كصخرٍ إذا ما النابُ لم ترأمْ طلاهَا[8]

والمباشرة في الموضوع لا تقترب من التسطيح، ولا تميل إلى الغموض؛ وإن كانت اللغة غنية بالدلالة في أثناء التعبير.

وترغب الخنساء في أن يبكي غيرها صخراً، وأن يشاركها بعض قومها من صحبه، واللائذين به؛ في بكائها، حتى تتكامل احتفالية

التكوين، ويتواءم الفعل مع الفكرة. وربما يكون بكاؤها فردياً ذاتياً إلا أنها تحث على البكاء من لقيها حتى تتخفف من عبء الفجيعة، وتقيم بناء نموذجياً باللغة الشعرية. وتصرِّح الخنساء بدعوة غيرها للبكاء معها، ومثال ذلك:

- ليبكِ الخيرَ صخراً من معدٍّ ذوو أحلامها، وذوو نهاها[9]

- لتبكِ عليكَ من سُليمٍ عصابةٌ فقد كنتَ بهلولاً، ومحتضرَ القدرِ[10]

- فبكّوا لصخرٍ، ولا تعدِلوا سِواهُ لكلّ فتّى مصرعُ[11]

وأقامت (الخنساءُ/ الشاعرة) موازنة سلوكية بين كينونتها الإنسانية التي فقدت أخاها صخراً، والناقة التي فقدت ولدها؛ فكلتاهما فقدت كائناً له وجود حقيقي منقض؛ إلا أن الذات الواعية غلّبت شعورها، وإنسانيتها:

11 - وما عجولٌ(*) على بَوٍّ تُطيفُ به لها حَنينانِ: إصْغارٌ وإكبارُ

12 - تَرتعُ ما رَتَعَتْ، حتى إذَا ادكَرَتْ فإنما هيَ إقبالٌ وإدْبارُ

13 - لا تسمنُ الدهرَ في أرضٍ، وإنْ رُبِعَتْ فإنما هيَ تحنانٌ وتَسْجَارُ

14 - يوماً بأوجَد مني يومَ فارقَني صخرٌ، وللدهرِ إحلاءٌ وإمرارُ

وبذلك تقدم الخنساء - من خلال الموازنة - حدثاً مشتركاً بين اثنين من جنسين مختلفين؛ وتقيم مقابلة تتفق في الصفة دون العمق العاطفي، والتدفق الشعوري، وكفاءة التعبير. إذ صُوِّرت الناقة التي فقدت وليدها بجانبين حسيين: الجانب الحركي المضطرب، القلق، الذي لا يستقر على هداية (إقبال وإدبار)؛ والجانب الصوتي الذي تستدعي به الناقة وليدها إليها، والذي تعبر به عن لهفتها عليه. ويتناوب الصوت بين الجهارة والخفوت، وبين القوة والشدة، والضعف والإرهاق:

(إصغار وإكبار - تحنان وتسجار). وكأن الحركة المترجحة دائبة، والصوت الواله متواصل، في ثنائية ضدية تماثل ضدية الأنثيين في الجنس؛ وإن كان الضياع الوجودي، والفناء المادي؛ جامعاً بين سلوكي الخنساء والناقة ببؤرة ترتكز إلى فعل نفسي - وجداني فجره فقدان كائن لم يعد موجوداً.

وتدخل الثنائية الضدية في الأبيات في سياق المفاضلة العاطفية بين الخنساء والناقة؛ حتى يشعر القارئ بمسافة زمنية بين الجنسين، والصوتين، والحركتين، والصفتين في نسقين متنافرين أحدهما أشمل من سواه حيث يشتمل النسق الثاني (إكبار، إدبار، تسجار، إمرار) على النسق الأول؛ ويكاد يلغيه (إصغار، إقبال، تحنان، إحلاء). وتكشف الموازنة أن الناقة فقدت وليدها، والخنساء فقدت صخراً؛ والناقة لا تفصح منطقاً متسقاً إلا أن صوتها وحركتها أبانا شعورها غير الموجه عقلياً؛ لكن الخنساء تمتلك قدرة لغوية، وكفاءة تصويرية، تعبر بهما عن المكبوت، والمعلن؛ فتتفوق الإنسانية مقرونة بالخنساء التي تمكنت من أن تحتوي بعقلها الشعوري الحركة، والصوتي بكثافة وجدانية مخزونة في دلالة (أفعل التفضيل: أوجد)؛ لترسخ فجيعتها، وتضخم نكبتها في (صخر) في الفعل (فارقني) الذي تقبع فيه حقيقة الموت في سياق وحدة فكرية تتخلل الصياغة؛ ووحدة موضوعية تنهض على حدث واقعي يحتويه الترابط العضوي بين الفعل ورد الفعل.

وأدركت الخنساء أن صخراً يجب أن يرتبط بالجماعة، لا أن يكون منفصلاً عنها، ويقف خارجها؛ وأن البكاء الفردي أشد قساوة على النفس من البكاء الجماعي؛ فأعادت صخراً إلي الجماعة حتى يكون فعل البكاء والتطهير للجماعة، وربما تكون الجماعة قد نسيت صخراً، ولم تعد تحتفظ ذاكرتها بصورته:

7 - قد كانَ فيكم أبو عمروٍ(*) يسودُكم   نِعْمَ المعمَّمُ للداعينَ نَصَّارُ

ويشعرنا فعل الكينونة بنبرة أليمة تطفو بخيبة أمل فوق سياق التحفيز الجماعي الذي تسعى إليه الخنساء بدلالة الفعل (يسودكم) الذي يحيلنا إلى مرجعية تغوص في ماضٍ غابر.

* الخنساء وصخر:

نستطيع أن نقول برؤية نقدية: إن صخراً في النص غير صخرٍ في الواقع؛ فهما صخران: صخر الحقيقي، وصخر الشعري. وليس الصخران متفقين في الوعي والسلوك، وليسا متشابهين ومتكافئين في الخصائص والقسمات. ويختلف صخر الشعري عن صخر الواقعي؛ لأن شاعرية الخنساء هي التي شكلت ملامح صخر في الشعر دون الواقع، وهي التي حولّت صخراً إلى موضوع شعري. ووعي الخنساء هو الذي جعل من صخر نموذجاً في الوجود، وكائناً قائماً في الشعر.

وإذا كان صخر الحقيقي قد وُجد وجوداً مادياً في زمن له بداية ونهاية: بداية الوجود بالولادة، ونهايته بالموت؛ فهو في الحقيقة المادية منقض؛ وغائب غيبوبة أبدية بالموت. وصخر الشعري لم يكن موجوداً في الواقع، ووُجِدَ باللغة، والوعي، والخيال؛ وله بداية شعرية تنطلق من نهاية صخر الواقعي، ويتجدد زمنها بالقراءة. فأصبح صخر الشعري بديلاً موضوعياً عن صخر الواقعي الذي فنيت ذاته، وكينونته؛ فلم يعد يمتلك أسباب الحياة؛ فأبدلته الخنساء بصخر الشعري، الذي تغلغل في النص، وتجسد، وتجسم فيه:

22 - لقد نَعى ابنُ نُهَيْكٍ(*) لي أخَائِقةٍ   كانت تُرَجَّمُ عنه قبلُ أخبارُ

34 - قد كانَ خالصتي منْ كلِّ ذي نَسَبٍ   فقد أصيبَ فما للعيش أوطارُ

30 - في جَوفِ لحدٍ مُقيمٌ قد تضمَّنَهُ   في رَمْسِهِ مُقْمَطراتٌ وأحجارُ

وهذا التتابع السردي في الوصف؛ يعلن موت صخر في الواقع بفعل ماضي منقض (نعى)؛ بعد أن تحول تحولاً قسرياً من الحركية (تُرَجَّمُ) إلى السكونية (مقيم). ويتوسط الفعل (أصيب) بينهما؛ كما توسط الناعي بين (الأخبار) و(الأحجار).

إنّ صخر الشعري وليد فقدان صخر الحقيقي، ووريثه؛ وبموت صخر الحقيقي تشكل صخر الشعري ناضجاً، واعياً، تقرُّ به عين الخنساء الباكية؛ فإذا بها تنقل الحدث من الواقعية إلى الشعرية، ومن الحقيقة الوجودية إلى الخيال، والرؤية. ولكن صخر الشعري ليس نتاج صخر الحقيقي، بل نتاج وعي الخنساء ذهنياً وفكرياً. وإذا كان صخر الحقيقي قد شكل ملامحه بذاته، ووعيه، وأسهمت البيئة في بلورته كينونة مستقلة؛ فإن صخر الشعري الذي شكّلته الخنساء؛ يتركب من عنصرين: الوعي والواقع؛ وهذان العنصران ليسا مترادفين، ووجودهما غير متزامن. وبذلك نكتشف فرقاً في الوجود، والكينونة بينهما؛ إذ رحل بالنص المقروء. ويتميز بالمرونة الذهنية في تفكيره الذي يتغير بما يتناسب مع الموقف، ويُنتج أفعالاً، وأفكاراً متعددة حول مشكلة ما؛ ويمتلك نظرة شمولية عن العالم. وتتصف شخصيته بالحس الجمالي، وبالرؤية المتفتحة التي يعيش بها حياة الجماعة، ويراها من الداخل؛ لأنه تشكيل صاغته قدرة الشاعرة، وتجربتها التي تتشابك فيها العلائق والصلات في لحظة من لحظات التأمل الكوني:

23 - فبتُّ ساهرةً للنجمِ أرقُبهُ حتى أتى دونَ غورِ النجمِ أستارُ

وربما يكون النجم كناية عن صخر الواقعي؛ قبل أن تحجبه أستار الموت؛ وتغوص به إلى العالم السفلي.

وتُصهر الخنساء الموت والفناء الذي أصاب صخر الواقعي في بوتقة الدهر:

21 - فقلتُ لما رأيتُ *الدهرَ* ليسَ لهُ   معاتبٌ وحدَهُ يُسدي ونَيّارُ

6 - لابُدّ من ميتةٍ في صَرْفِها عِبَرٌ   *والدهرُ* في صرفهِ حَوْلٌ وأطوارُ

5 - تبكي خُناسُ على صخرٍ وحَقَّ لها   إذْ رابَها *الدهرُ*، إنَّ *الدهرَ* ضرّارُ

13 - لا تسمنُ *الدهرَ* في أرضٍ، وإنْ رُبِعَتْ   فإنما هيَ تحنانٌ وتَسْجارُ

14 - يوماً بأوجَدَ مني يومَ فارقَني   صخرٌ، *وللدهرِ* إحلاءٌ وإمرارُ

إن الخنساء تعتقد أن الدهر هو المارد الأسطوري المسؤول، والمدبر لكل ما أصاب صخراً من نوازل، وكروب. وتجزم أن الدهر قوة خالية من الحكمة والعاطفة. وتذم الدهر جرياً على عادة العرب، وتنسب إليه الفاعلية، والغلبة، والقهر؛ وتُسبغ عليه ظلال البطش والجبروت. وتُعلن (الخنساء) أن الدهر هو القوة القاهرة لصخر، والمسيطرة على وجوده بقنص حياته بالموت. وكأن مشكلة (الخنساء) مع الدهر الذي بدّد وجود صخر، وأثار فجيعتها فيه؛ بعد أن كان ذاتاً عارفة فاعلة، وكانت حياته خصباً؛ فأمسى موته عقماً وجدباً.

وتتحدّث الخنساء عن صخر الشعري بوصفه نموذجاً توصِّل خصائصه، وتؤسس مقوماته الشخصية باللغة؛ وتقدم له صورة مأمولة غير موجودة في لحظة تكوين النص. وكأنها ترجو أن يكون النموذج كائناً، وقائماً في الواقع والشعر معاً:

15 - وإنّ صخراً لوالينا وسَيّدُنا   وإنّ صخراً إذا نَشْتو لنحّارُ

16 - وإنّ صخراً لمقدامٌ إذا ركبوا   وإنّ صخراً إذا جاعوا لعقّارُ

17 - أغرُّ أبلجُ تأتمُّ الهُداةُ به   كأنّه علمٌ في رأسه نارُ

18 - جَلْدٌ جميلُ المحيا كاملٌ وَرِعٌ   وللحروبِ غداةَ الرَّوعِ مِسْعَارُ

19 - حَمّالُ ألويةٍ، هبّاطُ أوديةٍ   شهّادُ أنديةٍ، للجيشِ جرّارُ

20 - نَحَّارُ راغيةٍ، مِلجاءُ طاغيةٍ فكّاكُ عانيةٍ، للعظمِ جبّارُ

8 - صَلْبُ النحيزةِ وهّابٌ إذا منعوا وفي الحروب جريءُ الصَّدرِ مهصارُ

25 - وما تَراهُ وما في البيتِ يأكُلُه لكنّه بارزٌ بالصَّحْنِ مِهْمارُ

31 - طَلْقُ اليدينِ لفعلِ الخيرِ ذو فَجَرٍ ضَخمُ الدسيعةِ بالخيراتِ أمّارُ

تشتمل الأبيات على صورة صخر الشعري بصفات نموذجية تتكامل أجزاؤها في السلم والحرب وتتخللها قدرته المتنامية على الحركة والحياة الواقعية فكراً وسلوكاً في اللحظة التي يقترن فيها النموذج بالخصب دون العقم والسكون والموت. فالنموذج متحرك، ومحرك معاً. متحرك لأنه يمتلك إرادة الحركة، ومحرك لسواه؛ لأنه يعرف كيف يحرك الجماعة بوعيه، وفعله. وتوثّق الخنساء بالكلمة الدالة دور النموذج الفكري والأخلاقي في قيادة (القوم⇄الجماعة⇄القبيلة) وحمايتهم؛ قيادة تنقلهم من السلبية إلى الإيجابية، ومن القحط إلى الخصب، ومن الفرقة والشتات إلى التجمع والتكاتف، ومن الضعف إلى القوة، ومن اللين إلى الشدة، ومن القبح إلى الجمال؛ حتى بات النموذج حلماً نحلم به، وتتجدد حاجتنا إليه بعد أن تمكنت الخنساء من بث الفضائل في المكونات الجوهرية لصخر الشعري؛ فمنحته بقاءً معنوياً.

ونكتشف في النص خصائص، وصفات تتواشج في شخصية النموذج:

* الكرم الذي يقتل به النموذج الفقر، والجوع؛ ليصبح مصدراً من مصادر الحياة في الشتاء قرين القحط.

* القيادة المبدعة للجماعة سلماً وحرباً نحو الخير، والفضيلة، والمجد، دون الرذيلة، والسلب والنهب. وقيادته في الحرب قيادة شجاعة - جريئة، تتصف بالتخطيط، والتنفيذ، والإقدام. وقيادته في السلم قيادة حكيمة تقترن بالعدالة، والعقلانية.

* المروءة التي يلتصق بها النموذج بالواقع اليومي، والتاريخي، والنفسي في تيار من القيم العضوية الملتحمة بالتكوين الشعائري - القبلي:

24 - لم تَرهُ جارةٌ يمشي بسَاحتها لريبةٍ حين يُخلي بيتَه الجارُ

* القوة الجسدية التي يتغلب فيها النموذج على مصادر الضعف، ويتجاوز بها المؤثرات السلبية للفعل والحركة. فالنموذج قوي وشديد، وصبور لا تلين عريكته.

* جمال القسمات؛ وكأن الجمال قرين النموذج حتى تشعر الجماعة بمواصفاته الجمالية، وتكتسب إحساساً بالجمال. أي أن الجمال، والإحساس به صفة وظيفية في النموذج.

وتجمع الخنساء تلك الخصائص، والصور في صخر الشعري؛ وتوزعها بين الواقع، والطبيعة الإنسانية، والفن؛ وتُظهر الصلات بينها من حيث التركيب، والبناء، والتشابك. وتخبرنا (الخنساء) أن (صخراً) ليس شخصية متعالية فوق الزمان، والمكان، والإنسان؛ بل شخصية نموذجية - مركزية تؤدي وظيفة مجتمعية لا يؤديها غيره؛ ويتوحد فيه ما هو شخصي بما هو كوني - إنساني. وتعبر (الخنساء) في صورة صخر الشعري عن حالة الترابط الجدلي بين الذات والموضوع بإيجاد علاقة عضوية متينة بين ما هو خاص، وما هو عام، وما هو فردي بما هو جماعي.

وترغّبنا الخنساء في صخر الذي ينجز أفعالاً لا يستطيع الإنسان العادي أن يقوم بها؛ وتتدرج بالأفعال المنجزة ذهنياً من الإمكان إلى الواقع؛ وتشير إلى الاستمرارية؛ وكأن صخراً شيخ القبيلة الذي يتصف بالحلم والشجاعة، والفروسية، والكرم؛ ويشعر أنه مسؤول عن (قبيلته/ جماعته).

ويلح حضور الجماعة على وجدان الشاعرة، فتنقل بعض وجدانها، وأفكارها إلى (القبيلة/ الجماعة) في موقف وجودي من المجتمع، والتاريخ، والإنسان؛ يحتقب تعبيراً عن موقف الجماعة، وإشارة إلى الحقيقة الإنسانية من خلال ضمير الجمع في الوحدات الدلالية (والينا، سيدنا) التي تحيلنا إلى طواعية الجماعة للنموذج؛ ومن خلال التفاعل مع الجماعة بالأفعال الناصة (نشتو، جاءوا)؛ والسمة القيادية المتجسدة في الفعل المتحرك (ركبوا)؛ والخصيصة الأخلاقية الكامنة في التراكيب (شهّاد أندية، ملجاء طاغية، فكاك عانية). وتتجسد في الوحدات المعجمية (نحّار، عقّار، حمّال، هبّاط، شهّاد، مقدام، مسعار، ملجاء، فكّاك، جبّار، مهصار، مهمار، أمّار) صورة مركبة من معطيات الواقع والخيال تركيباً وجدانياً يقوم على المعادلة بين المحسوسات؛ وكأن الخنساء تحاول إعادة صخر إلى الواقع بعد أن منحته سمة التجانس الكوني التي يخترق بها المجهول؛ ولم تهدم تواشجه مع الواقع، ولم تفصله عن مصادر قيم المروءة التراثية.

وتبرز دلالة اليد في الفعل والعطاء، وفي الحياة المادية والمعنوية ويد النموذج ناشطة تمتلك قدرة بئيسة تهب الحياة والخصب، وتسلب من الخصم مقومات الحياة، وعناصر الخصب بالحركة الدائبة التي تتخلل صيغتي المبالغة (فعّال ومِفْعَال) اللتين خلقتا تكافؤاً في الديمومة بين الوعي والسلوك.

* البناء والتشكيل:

* إن النص حدث شعري يروي موضوعاً، ويؤرخ لحدث لم يكن معزولاً عن محيط تكوينه الذي زوّدنا بمعلومات ضافية تخدم سياق النص بزمان ومكان وحدث وشخصيات معلومة - موثوقة؛ لا تفسح مجالاً للافتراض، والتخمين. والقارئ الذي يواجه النص متوفر على زاد

معرفي بمرجعيات يستحضرها، ويستثمرها في التواصل والفهم؛ ولا يشعر بصعوبة فهم معطيات النص؛ ويدرك قصديته، ودلالاته من خلال الصور التي لا تتجاوز الجملة الأساسية، والجمل التابعة لها.

* يتصف النص بوحدة البيت المستقل بوصفه كينونة لغوية متكاملة يمكن أن يستشهد بها بفكرة تدل عليها من غير إخلال بالمضمون الأحادي الذي يتخلل البيت. ويمكن ترتيب النص ترتيباً مغايراً للديوان تقديماً وتأخيراً في الأبيات. وهذا ما حدث في أثناء التحليل، وتوافقت فيه الأفكار والدلالات؛ ولم تنتقص أو تتخالف في التكوين والرؤية. وهذا التفكك الملحوظ يفتقر إلى التلاحم النسقي، والتفاعل النسيجي بين الأبيات التي تنتمي إلى بناء متداخل مكرور في التشكيل؛ لا إلى بناء متساوق - متلاحم. وربما عبث الرواة في الترتيب في مرحلة المشافهة دون الرواية الكتابية - التسجيلية، ونلمس ذلك بقرائن منها: تكرار عبارة (ضخم الدسيعة) في البيتين (28، 31) من غير قيمة تعبيرية أو كثافة دلالية. وتكرار مفردة (نحار) في قافية البيت (15)، ومطلع البيت (20). ويشعر القارئ أن البيتين (9، 10) قد حُشرا بقسرية عبثية لا تخدم السياق والفكرة. وربما تكون أبيات بينهما قد سقطت من ذاكرة الرواة.

* تعددت أصوات الراوي في التشكيل اللغوي للنص؛ وتباينت زاوية الرؤية في السرد. فمن السرد بضمير المخاطَب وكأن سائلاً يسأل سؤالاً وهمياً تحوّل إلى بؤرة في صياغة الخطاب الشعري في المطلع؛ إلى السرد بضمير المتكلّم الذي تتقمص به الشاعرة شخصية الراوي للمتن الشعري؛ إلى السرد بضمير الغائب؛ وكأن البنية السردية تتكون من أصوات تنتمي إلى شخصيات حوارية تتداخل في وظائفها في البناء والسرد. ويجوز أن يكون السائل المتخيل قد سأل

سؤالاً مباشراً ثم غادر مكانه بعد أن حفَّز الذات الشاعرة على التدفق الشعري؛ وإن كانت الشاعرة هي التي جرَّدت الراوي/ السائل الذي خَنَسَ صوته، ولم تسمع له بالسرد والحوار فيما بعد؛ وإن سمحت له بالتبئير الحدثي دون الولوج إلى تفاصيله ثم حوّلته إلى قارئ مستمع ← مخاطب.

وجرَّدت الشاعرة من ذاتها صوتين أحدهما بديل عن الآخر: صوت الغائب، وصوت المتكلِّم حتى تكسر رتابة الحدث، والسرد بالتغير والتنوع، وتعدد الأصوات من خلال المقاربات الإحصائية الآتية: إحالات ضمير المتكلم (13)، وضمير الغائب المؤنث (10)، وضمير الغائب المذكر (40)، وضمير المخاطب (1). وندرك أن إحالات ضمير الغائب المذكر تشير إلى (صخر)، وإحالات ضمير الغائب المؤنث تشير إلى الخنساء. وبذلك يهيمن (صخر) على البنية، والرؤية، والدلالة في النص.

* إن علالة التكرار هي الغالبة في الشبكة اللغوية للنص؛ وتكاد المسافة الفاصلة بين العناصر تقترب، وتتجاور، وتتقلَّب في صور عدة، وتتحدد بما يسبقُها، وما يلحقُها بمعناها المتواضع عليه. إذ ذكرت الخنساء علمية (صخر)، وكنيته، (9) مرات في (7) أبيات؛ وحضور العلمية يدل على تحوّل (صخر) من الواقعية إلى الشعرية، ورسوخه نموذجاً يأتلق في عالم الشعر المتجدد. وظهرت علمية الخنساء مرتين في بيتين متتاليين (4، 5). وتكررت (العين) (3) مرات في بيتين متتاليين (1، 2)، وتكرر فعل الرؤية (تراه) مرتين في بيتين متتاليين (24، 25)، وتكرر فعل البكاء (تبكي) في مطالع ثلاثة أبيات متتالية (3، 4، 5). وهذا التتالي في الضغط الشعوري على دلالات مخصوصة يحيل النص إلى بؤرة تنغلق على

نفسها في التركيب، وتنفتح على العالم في أثناء التأويل الموجَّه برموز وإشارات تقبع في المعجم اللغوي للنص.

وتكرر (الدهر) سبع مرات في (6) أبايت حتى تستقر في الذهن قوته بشمولية غير محدودة. وتكرر لفظ (الحروب) مرتين في بيتين متباعدين (8، 18)؛ ويكشف هذا التباعد المقصود حيوية النموذج، ونشاطه القيادي في أزمنة متخالفة من حياته. وتكرر (النجم) مرتين في البيت (23) بقصدية التأمل الواعي.

وتكرر (الليل) مرتين في البيتين (27، 35)، و(البيت) مرتين في البيتين (24، 25)، و(جلد) مرتين في البيتين (18، 25)؛ والعبارة الوصفية (ضخم الدسيعة) في البيتين (28، 31). وتدل الألفاظ المكرورة في النص على محدودية المعجم اللغوي فيه؛ وكأنه ينغلق على وحدات معجمية دون أن تتغلغل فيه وحدات أكثر كثافة وعمقاً.

* يتكوَّن النص من (35) بيتاً، ويحتوي (54) فعلاً لتوكيد فاعلية الزمن والحركة في الحياة، والأحداث. والأفعال في الغالب، إرادية قصدية تنتج عن تصميم وتدبير. منها (31) فعلاً ماضياً، و(23) فعلاً مضارعاً، وخَلَتْ (8) أبيات من الأفعال، وهي (6، 10، 18، 19، 20، 28، 29، 31)؛ وهذا يعني أن (28) بيتاً في النص تحتوي الأفعال بمعدل فعلين في كل بيت تقريباً.

ويظهر في الزمن الماضي صخر الواقعي الذي بدأ وانتهى. ويظهر في الزمن الحاضر المستمر صخر الشعري الذي يمثِّل بداية المستقبل الآتي ذهنياً حيث ترسم فيه الخنساء كيان النموذج، ووجوده باللغة؛ وتنتقل من الماضي إلى الحاضر، وتجعل الزمنين متداخلين، ومتتاليين، ومتناقضين، حتى تُقنع القارئ بالفكرة والدلالة؛ مثل

الفعل (نشتو) في البيت (15)، و(ركبوا) في البيت (16). وبعض الأفعال لها دلالة معنوية تفوق دلالتها النحوية؛ فالفعل (خَطَرتْ) في البيت الثاني فعل ماض بدلالته النحوية؛ ولكن خطور الذكرى، ووجودها حدث يتحقق بآنية التشكيل؛ ووجود الذكرى في الذهن، وحضورها فيه، يتجدد بتجدد الذكرى والقراءة معاً. أما الفعل (يسودكم) في البيت (7) فهو فعل مضارع يمتلك دلالة الحاضر والمستقبل؛ لكن السيادة في الواقع كانت ولم تعد بكائنة؛ فكأن دلالتها قد فقدت حضورها الواقعي، وبقي حضورها في الشعر فقط.

* كان الربط بين الجمل الشعرية بواو العطف التي وردت (27) مرة في (20) بيتاً مما يجعل التراكيب فيها متسقة. ولم ترد في (15) بيتاً، كان الضمير المحيل إلى الغائب هو الذي قام بوظيفة الربط بينها؛ وهذا يعني أن ذاتاً مستمرة حاضرة بقوة في النص.

* تعاملت الشاعرة مع التشبيه تعاملاً حافظت فيه على الحدود المتمايزة بين الأشياء التي ظلّت محكومة بالأداة؛ وأبقت على الوضوح في الصفة والمعالم؛ ولم تسرف فيه في النص الذي عمدت إليه (6) مرات في (5) أبيات متفرقة (2، 10، 17، 33، والبيت 26 فيه تشبيهان). ويمتلك طرفا التشبيه (المشبه والمشبه به) وجوداً مادياً ملموساً، ولم ينغلق وجه الشبه على القارئ نظراً للمقاربة المرئية بين العناصر المحسوسة، والإيقاع المتماثل بين المكوِّنات.

* يشكل الجناس عنصراً إيقاعياً عمدت إليه الخنساء موظِّفة التماثلات الصوتية في المفردات التي تتقارب في تشكيلات حروفها، وتتباين في معانيها، ودلالتها؛ حتى تخلق بها توازناً نفسياً ينسجم مع التناغم الصياغي في أثناء تشكيل صورة النموذج

التي تتسق ملامحها في هيئة مهيبة. وتخلَّل الجناس النص في سياقات تكوينية؛ أمثلتها:

- البيت (9): ورّاد، الموارد، ورد.
- البيت (18): ورع، روع.
- البيت (19): ألوية، أودية، أندية.
- البيت (20): راغية، طاغية، عانية.

* يحتوي النص في بنية وحداته السياقية الحروف الهجائية للغة العربية. وتفاوت حضور الأحرف في التركيب تفاوتاً يرتبط بالدلالة الصوتية، والصياغة الكلية للفكرة المخبوءة، والمعلنة في النص. إذ تكرر حرف (الراء) الذي تسند إليه القافية برويّها (113) مرة؛ وهو حرف مركزي تتشكل به علمية (صخر). وتكرر حرف (الياء) (93) مرة، وحرف (التاء) (77) مرة، وهما حرفان ينهض بهما فعل البكاء (تبكي). وتكرر حرف (النون) (67) مرة، وهو حرف يتوسط علمية جزء من عين الشاعرة الباكية. وكأن تلكم الأحرف المكرورة ترتكز عليها جملة مركزية صياغتها المفترضة (عين خُناس تبكي صخراً). ويلحظ القارئ ندرة حروف أُخَر في النص مثل حرف (الثاء) الذي ورد مرة واحدة، وحرف (الظاء) الذي ورد (3) مرات، وحرف (الضاد) الذي ورد (6) مرات. ويبدو أن تلك الأحرف لا تدخل في تشكيل الجملة الأساسية، والبؤرة المركزية في النص.

الهوامش

1) جمهرة أنساب العرب، لابن حزم، القاهرة: دار المعارف، ص 249. والعقد الفريد، لابن عبدربه الأندلسي، 22/1، والخنساء، لبنت الشاطئ، القاهرة: دار المعارف، 1963، ص 21، وديوان الخنساء، دراسة وتحقيق د. إبراهيم عوضين، ط 1، القاهرة، 1405هـ - 1985م، مقدمة المحقق.

2) ديوان الخنساء، ص 298-310.

3) تنظر أخبار الخنساء، وترجمتها في: الشعر والشعراء، لابن قتيبة، ص 301، تحقيق: أحمد محمد شاكر، القاهرة - دار المعارف؛ والأغاني، للأصفهاني، 136/13، (ط بولاق)؛ والأمالي، للقالي، 61/2، ط دار الكتب المصرية 1926، والأزمنة والأمكنة، للمرزوقي، 168/2، ط حيدر آباد الدكن.

4) الديوان، ص 152. بعيد الهدو: أي بعيد هدأة من الليل.

5) الديوان، ص 239.

6) الديوان، ص 252.

7) الديوان، ص 83. وقولها (الجميع): أي المجتمع القلب الذي لا يذهب قلبه شعاعاً من الفرق.

8) الديوان، ص 200. الناب: الناقة المسنة: والطلا: ولد الناقة.

9) الديوان، ص 206.

10) الديوان، ص 82.

11) الديوان، ص 273.

*) العجول: الناقة التي يموت ولدها صغيراً، سميت بذلك لعجلتها في مجيئها، وذهابها جزعاً. والبو: أن ينحر ولد الناقة، ويحشى جلده تبناً، ويدنى من أمه، فتدر عليه.

*) أبو عمرو: إحدى كنى صخر، ومنها أبو أوفى، وأبو حسان.

*) ابن نهيك: رجل من بني سليم، نعى إلى الخنساء صخراً.

المصادر والمراجع

1) الأزمنة والأمكنة، للمرزوقي، حيدر آباد الدكن: جمعية دائرة المعارف العثمانية، الباكستان.

2) الأغاني، لأبي الفرج الأصفهاني، القاهرة، طبعة بولاق.

3) الأمالي، لأبي علي القالي، تصحيح: محمد عبدالجواد الأصمعي، طبعة دار الكتب المصرية، 1926م.

4) جمهرة أنساب العرب، لأبي محمد علي بن سعيد بن حزم الأندلسي، تحقيق: ليفي بروفنسال، القاهرة، طبعة دار المعارف، 1958م.

5) الخنساء، بنت الشاطئ (د. عائشة عبدالرحمن)، القاهرة، طبعة دار المعارف المصرية، 1963م.

6) ديوان الخنساء، دراسة وتحقيق: د. إبراهيم عوضين، ط 1، القاهرة، مطبعة السعادة، 1985م - 1405هـ.

7) الشعر والشعراء، لابن قتيبة، تحقيق: أحمد محمد شاكر، القاهرة، مطبعة دار المعارف، 1966م.

8) العقد الفريد، لابن عبدربه الأندلسي، تحقيق: أحمد أمين، وأحمد الزين وإبراهيم الإبياري، القاهرة، طبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، 1943م.

❀❀❀

قراءة في الشعر المملوكي

يوسف إسماعيل

- 1 -

يحتم البحث العلمي في الشعرية العربية التمييز بين المقولات النقدية والأحكام المعيارية من جهة، وبين الواقع الشعري من جهة ثانية. وهذا لا يعني أن الممارسة النقدية العربية والشعر العربي لا يلتقيان، بل قد تكون نقاط التقاطع بينهما أكبر من نقاط الاختلاف، إلا أن مسار كل منهما باتجاه، وهذا يؤدي إلى الاختلاف والدعوة إلى القول بمستويين: النقد وأحكامه، والواقع الشعري وصوره.

يتجه النقد نحو السيادة وتملُّك العمل الإبداعي، من خلال محاولة السيطرة على طبيعة التجربة الشعرية، وتحديد أبعادها وعناصرها وقوانينها، أي أنه يتجه نحو المعيارية والتقنين. بينما يرفض الشعر التنازل عن «طبيعة الملكية» ولذلك فهو دائماً ضد الثبات والجمود، يفتش عن التميز والتفرد والجدة، وإلا سيخرج من بوتقة الإبداع.

وتنسحب المفارقة بين المستويين على أغلب المسائل النقدية العربية ومفارقاتها في الواقع الشعري، ومنها مسألة هيكل القصيدة العربية؛ فقد قسَّم النقاد القدامى القصيدة إلى ثلاثة أجزاء عامة: المقدمة والمتن والخاتمة، واستقبحوا القصائد التي تخلّ بذلك الهيكل وسموا القصيدة التي تتخلى عن المقدمة بـ «الوثب والبتر والقطع»[1] ونظروا إلى خلو القصائد من خواتيمها، كخلوها من مقدماتها؛ لأن الخاتمة - في رأيهم - قاعدة القصيدة، وآخر ما يبقى منها في

الأسماع[2] وليس ذلك فحسب، بل طالبوا بأن يظل مبنى القصيدة متناسب الأجزاء، معتدل الأقسام، فلا يطيل الشاعر في قسم منه، فيُمل السامعين، ولا يقطع بالنفوس ظمأ إلى مزيد[3].

غير أن ابتعاد تلك المعايير عن الواقع الشعري أثبت تعارضها مع روح الشعر، وعجز النقد عن تقنين التجربة الشعرية، وسنوضّح ذلك من خلال عرض صورة موجزة للواقع الشعري بهدف الإشارة إلى التغير والتطور.

أولاً: لا تتوافر كل قصائد الشعر الجاهلي على مقدمه. ونجد ذلك في أبواب متعددة بخاصة في القصائد التي تسيطر فيها روح الخطابة، أو الحالات الانفعالية، كقصائد الصعاليك[4] يضاف إلى ذلك أن الشعراء الذين تحدثوا عن الشراب بعد العصر الجاهلي، أمثال الأُقَيْشِر الأسَدي (-80هـ) والوليد بن يزيد (-126هـ) طوروا وصف الشراب فجعلوه منظومات مستقلة، من دون أن يمهدوا لها بأي لون من ألوان المقدمات.

ثانياً: تنوَّعت المقدمات الشعرية، ولم تنحصر بالمقدمة الطلية أو الغزلية، بالإضافة إلى ما سُجِّل من خروج على المقدمة الطللية، وذلك بما يتناسب والتجربة الشعرية في العصر الجاهلي[5] وهذا يلغي المكانة الرفيعة التي حاول النقد العربي إضفاءها على المقدمة الطللية، ولذلك تناسلت منها مقدمات مستقلة، كالمقدمة الغزلية ومقدمة وصف الظعائن ووصف الطيف ووصف الليل ووصف الطبيعة ووصف الصيد وبكاء الشباب.

وتطورت المقدمات في الصور اللاحقة؛ فقد تحولت المقدمة الغزلية في العصر الأموي إلى الموضوع الرئيسي، الذي أصبح سمة الشعر في ذلك العصر، على الرغم من بقاء المقدمة الطللية في أول اهتمام

الشعراء. وفي المقابل احتلت صيحات نبذ الوقوف على الأطلال مكاناً واضحاً بزعامة الكُمَيت بن زيد (-126هـ)[6]. بالإضافة إلى ابتداع لبيد (-41هـ) المقدمة الدينية[7] واختراع الأخطل (-90هـ) المقدمة الخمرية[8] ومجيء بشار (-168هـ) بمقدمة الحكمة[9] وبروز مقدمة وصف الحرّاقات[10] مع أبي نواس (-195هـ)[11] وظهور المقدمات الماجنة مع أبي الشَّمَقْمَق (-200هـ)[12]. وابتكر البحتري وصف حلبة السباق[13] ويبقى المتنبي (-354هـ) أفضل المجددين على هذا المستوى؛ لأنه كان يخرق كل معيار قد يقنن تجربته الشعرية.

ثالثاً: كان الاختلاف قائماً بين مقدمات القصائد على الرغم من التقليدية الظاهرة في البناء الهندسي العام. فهناك من الشعراء من تأنى بصنعها، أو من وجَّهها توجيهاً سياسياً أو اجتماعياً، وهناك من أعطاها بعض الإضافات، أو اهتم بنوع من المقدمات وأهمل نوعاً آخر.

فالمقدمة الطللية، في مرحلتها الأولى، كانت صورة بسيطة غير جامدة، ولكنها تختلف من شاعر إلى آخر في التفاصيل والجزئيات أو في طريقة العرض أو في اختيار الألوان والزوايا أو في توزيع الظلال والأضواء. كما انحسرت كثافتها في العصور المتقدمة لصالح أنواع جديدة من المقدمات. يضاف إلى ذلك أنها لم تعد أوعية تكسب فيها الدموع حسرة على المنازل الدائرة وعهود الحب الضائعة فحسب، بل تحولت عند بعضهم[14] إلى منابر يعلنون من فوقها آراءهم في الحياة، كما أنهم تخففوا فيها من بعض مظاهر الحياة البدوية، وأشاعوا فيها ما اتصفت به حياتهم من سهولة ورقة وطرافة.

ومع تغير العصر تغير مضمون المقدمة الغزلية؛ لتبدل الحياة الاجتماعية، فبدا مع عبدالله بن قيس الرقيات (-85هـ) ممزوجاً بالتفجع على مجد قريش[15] وتحوَّل مفهوم الرقيب إلى واش، وابتعد أغلب الشعراء عن جلافة البدو وجفاء الأعراب.

ودخلت مقدمة وصف الظعائن في أطوار متنوعة من الانتشار إلى الضمور، وذلك وفق عصر الشاعر والبيئة؛ فبعد أن كانت جزءاً تالياً للمقدمات الطللية، بشكل خاص، تطورت إلى مقدمة مستقلة، ثم دخلت بعد ذلك في طور الضمور، وحلّت محلها مقدمات جديدة فرضتها طبيعة الحياة، كوصف آثار الرحيل في نفوس المحبين بدلاً من وصف الهودج والثياب.

لعله غدا من الواضح أن خطل المعيار النقدي يعود إلى أن أصحابه جعلوه معياراً شاملاً لا يرتبط بفئة أو شاعر أو عصر، على الرغم من عدم قيامه على أسس الاستقراء والإحصاء الشاملين للشعر العربي بشكل عام والجاهلي بشكل خاص، بالإضافة إلى عدم ملاحظة الخصوصية التي تتسم بها كل تجربة شعرية، بل كل قصيدة على حدة.

كما أن المعيار اعتمد قصيدة المدح بالدرجة الأولى، وتلك لا تشكل أنموذج الشعر العربي وإن كانت تمثل نسبة كبيرة منه، ويتضح ذلك من خلال اهتمام المعيار النقدي بدور المتلقي في إنتاج قصيدة المدح وما له من دور هام في توجيه المطلع والمقدمة.

وربما كان للأثر الأرسطي دور في تعزيز ذلك الموقف النقدي أيضاً، فتقسيم الشعر إلى مقدمة ومتن وخاتمة، بالإضافة إلى تفاصيل تفضيل المطلع والخاتمة واستقباحهما مرجعية بفن الخطابة[16] الذي يحرص على التسلسل المنطقي للدخول إلى نفس المتلقي تحقيقاً للوظائف الإفهامية المهيمنة، وهذا ما يبرز بشكل كبير في حديث النقاد القدامى عن بناء القصيدة وعنصر الوحدة، وهو مطلب نثري في الدرجة الأولى، وإن كان تحقيقه في الشعر جزءاً من البناء التركيبي الذي يتكون بتكون القصيدة، غير أن محاورته تتطلب زوايا رؤيا خاصة، تنسجم مع الشعر، بوصفه بناء يمتلك علاقاته الخاصة المميزة والفريدة.

- 2 -

والشعر المملوكي كغيره من شعر العصور السابقة عليه لم يخضع لذلك النمط البنائي إلا بما يحقق له وجوده كفن شعري يتلاءم والمحيط الثقافي الذي ينشأ فيه. وسنلمس هنا ذلك بشكل جلي بفضل المنهج الإحصائي الذي طبقناه على تسعة دواوين شعرية: ديوانان مخطوطان؛ الأول لفخر الدين بن مكانس والثاني لابن خطيب داريا، وسبعة دواوين مطبوعة، هي على التوالي: للشاب الظريف والبوصيري وابن دقيق العيد وابن الوردي والحلي وابن نباتة والعسقلاني.

وتم اختيار تلك الدواوين لضرورة التمثيل والتعميم المرجوة في نهاية المطاف، من خلال الأحكام ومعطيات التوصيف الشعري، فبعد إغفال ما لم يقع تحت أيدينا من مجموعات شعرية مطبوعة أو مخطوطة، بالإضافة إلى تجنب الشعر الصوفي الذي يتمثل بمخطوطات كل من عفيف الدين التلمساني ومحمد بن وفا الإسكندري والباعونية، بسبب افتقاره إلى المقدمة المستقلة، وإن كانت بعض القصائد تبدأ بمقدمة طللية أو غزلية، فهي لا تشكل فيها مفهوماً مستقلاً للمقدمة، وإنما هي وسيلة لإعادة تشكيل التجارب الذاتية الكبرى تجاه بعض القضايا، مثل لذة المحبة والتوحد.. إلخ أي أنه جزء من متن القصيدة. وكذلك تم إهمال القصائد الشعرية المتفرقة في كتب الأدب وتاريخه، لأنها لا تمثل بتناثرها أنموذجاً يستطيع حمل التمثيل لمجموعة شعرية أو لشاعر ما.

تمثل الدواوين التسعة نسبة (70٪) مما وقع تحت أيدينا من شعر، أي ما يعادل (714) قصيدة منها (361) قصيدة بمقدمة، أي بنسبة (50,56) و(553) قصيدة بلا مقدمة، أي بنسبة (49,43) تشمل مقدمات شعر الدواوين المرصودة (17) نوعاً من المقدمات مع مراعاة التنوع الداخلي ضمن المقدمة الواحدة، من قصيدة لأخرى، ومن شاعر

لآخر بالإضافة إلي اختلافها من جهة أخرى مع أصولها التراثية، إن كانت ذات موقع في الشعر العربي قبل العصر المملوكي.

1 - المقدمة الغزلية:

فرّق قدامة بين النسيب والغزل، فالأول - في رأيه - هو ذكر الغزل، والثاني هو المعنى نفسه[17] غير أن الشاعر المملوكي في الدواوين المذكورة مزج بينهما من خلال التركيز على الوحدات المعنوية الأساسية التي تؤطّر المصطلحين، وتعبر في الوقت نفسه عن نقاط التقاطع بين مقدمات النسيب في الشعر المملوكي. وهي على التوالي «الهجر ومرادفاته» «لوعة الحب ومرادفاتها» «العذول وألوانه وآثاره» «ذكر المنازل» «السهاد وآلامه».

يقدم الشاعر في تلك الوحدات المعنوية صورة داخلية للخروج عن العناصر الداخلية الأساسية المكوِّنة لكل من النسيب والغزل، من خلال المزج بينهما، بالإضافة إلى ارتباط الشاعر بالمتغيرات الاجتماعية التي فرضت على الشاعر التعبير عن كوامنه الداخلية، ولذلك عبر عن الصد والحب واللوعة، ومزج ذلك بالطبيعة، فبدت المقدمة الغزلية في كثير من المواقع مزيجاً مركباً من أغلب العناصر المؤلّفة للمقدمات المستقلة في الشعر العربي القديم، كمقدمة النسيب والغزل والشراب. ويمكن التدليل المباشر على ذلك من خلال إلقاء عرض موجز للوحدات المعجمية لأي مقدمة من القصائد التي ترتبط بذلك، وليكن الوقوف مثلاً على قصائد ابن نباتة التي مطلعها (على الكامل)[18]:

مُذْ قِيلَ فَرْعُكَ بِالذَّوائِبِ عَرَّشَا   شَرِبَ المُتَيَّمُ كأسَ حُبِّكَ وَانْتَشَى

يلاحظ في مقدمتها المزج بين لغة الشراب والطبيعة والغزل، من

خلال الوحدات المعجمية المتضافرة لتأليف نسيج معاني المقدمة الغزلية: (فرعك، بالذوائب، عرشا، شرب، المتيم، كأس، حبك، انتشى، قلبي، الهوى، عيناك، الليث، صيدا، الرشا، لوعة، الولوع، ملآن، الحشى، مهضمة الحشى، هيفاء، جفنها، اشتكى، سقماً، صدغها، تشوشاً، تفاح، وجنتها، المتيم، مشمشاً، تدمي، جفوني، جنة، دميت، الحسن، تحرشاً، ليل، انتشى، قوامك، ارتشى، الذوائب، العروس، آكل، خده، متجوعاً، شربت، رضا به، متعطشاً، غاب، طيف، الفؤاد، المستهام، ألقى، الليل، طيفه، متأنساً، اليوم ألقى هجره، متوحشاً، العشاء، الصباح، الهنا، الشقاء، الصباح، العشا، الطيف، نسيم، البان، أعطافه، فكراً، أروي، سناه).

خرج الشاعر من المزج بين الوحدات المعجمية المتنوعة إلى مقدمة غزلية جديدة، عبر من خلالها، عن رغباته الذاتية، وميوله الفردية ضمن الإطار العام، مركزاً على وحدة معنوية دون أخرى عبر تضافر اللفظ والمعنى، وإعطاء المقدمة صبغة خاصة تنتمي إلى الشاعر، دون غيره، متوافقة وطبيعته الإنسانية، وظروف بناء شخصيته الثقافية، فالحلي في مقدماته الغزلية يمزج بين معاني الغزل والحماسة معبراً بذلك عن ظروف حياته التي عاشها، كفارس متجول، وتاجر متنقل بين المدن والقرى، وتؤكد ذلك سيرة حياته، وما أفرزته معطيات نصه الشعري، فهو شاعر نشأ نشأة علم وأدب وفروسية، خاض الحروب دفاعاً عن قبيلته ووجوده الاجتماعي[19] ومزج ذلك في مقدماته الغزلية، ومنها ما استهله بقوله على الطويل[20]:

أَلَسْتَ تَرَى مَا فِي الْعُيونِ مِنَ   لَقَدْ نَحَلَ المَعْنَى المُدَقِّقُ مِنْ جِسْمِي

وعلى النقيض من ذلك بدت نفس ابن نباتة متواضعة في مقدماته الغزلية، تفتقر إلى الإباء الذي اتسمت به نفس الحلي في

علاقتها مع المرأة، وهذا ينسجم مع طبيعة الحياة التكسبية التي عاشها ابن نباتة في علاقته الدونية مع الممدوح، فهو القائل على المديد[21]:

لا تَسَلْ عَنْ حَالِ عَبْدِكَ فِي زَمَنٍ مُسْتَحْكِمِ المُغْثِ
مِحَنٌ تَأتِي عَلَى عَجَلٍ وأمَانٍ جَمَّةُ اللُّبْثِ[22]
اِصْغِ سَاعِفْ قَدِّمِ ارْعَ أنِلْ اعْطِفِ ارْحَمْ صُنْ أعِذْ أغِثْ

إلا أن لابن نباتة سمة بارزة في مزجه بين الغزل والطبيعة، ولذلك فإن مقدمته تحتفظ بتلك الوحدة المعنوية، بوصفها إطاراً يحيط بطبيعة العلاقة بين الشاعر والمرأة من جهة وبينهما وبين الطبيعة من جهة أخرى. ومن ذلك مقدمته التي تبدأ بقوله على البسيط[23]:

أوْدَتْ فِعَالُكِ يَا أسْمَا بِأحْشَائِي وَاحِيرَتِي بَيْنَ أفْعَالٍ وَأسْمَاءِ

كما أنه تميز عن غيره من الشعراء بذكر الرسائل التي يكتبها لحبيبته دون أن يرسلها لضجره من تحميل ألسن الرسل رسائله، ومن ذلك على الطويل[24]:

وَآمُلُ أوْصَالُ الدُّرُوجِ رَسَائِلاً فَتَبْخَلُ هَاتِيكَ الشَّمَائِلُ بِالوَصْلِ
وَيُعْجِبُنِي رَمْلُ المُنجِّمِ بِاسْمِهِ وَمَا ذَاكَ إلاَّ حُبُّ مَنْ حَلَّ بالرَّمْلِ
لَعَلَّ الصَّبَا تُهْدِي إليَّ رِسَالَةً فَقَدْ تَعِبَتْ مَا بَيْنَنَا ألْسُنُ الرُّسْلِ

في قول ابن نباتة تعبير عن الصراع الداخلي الذي يعيشه العاشق، ومما يُسجَّل لابن نباتة في مجال الغزل تعلقه بالمرأة التركية بخلاف الشعراء الذين تغزلوا بالغلام التركي، ومن ذلك على السريع[25]:

أُعِيذُ رِيمَ التُّرْكِ بِالرُّومِ والصُّدْغُ مَعْ فِيهِ بِحَامِيمِ[26]

ولم يقتصر غزله على ذلك، وإنما ذكر المرأة المصرية أيضاً في قوله على الكامل[27]:

مِنْ كُلِّ مَارِدَةِ الهَوَى مِصْرِيَّةٍ   لَمْ تَخْشَ مِنْ شُهْبِ الدُّمُوعِ ثَوَاقِبَا

وتغزل بالمرأة الشامية في موقع آخر على البسيط[29]:

شَامِيَّةٌ بَيْنَ جَفْنَيْهَا يَمَانِيَّةٌ   تَقُدُّ بِالسِّحْرِ قَلْباً قَبْلَ أَوْصَالِ

أما الشاب الظريف فقد تفرد بإبراز الحكمة في الحب، يقول على البسيط[30]:

إِنّي أُبَثُّكَ مِنْ شَرْحِ الهَوَى طَرَفاً   فَبَعْضُ أَيْسَرِهِ عِنْدِيْ لَهُ سِيَرُ
سَهْلٌ وُقُوعُ الفَتَى، لَكِنْ تَخَلُّصُهُ   صَعْبُ المَرَامِ، بَطِيءٌ سَيْرُهُ عَسِرُ
حَتّى إِذَا لَمْ يَفُزْ بِالصَّبْرِ حَامِلُه،   رَامَ السُّلُوَّ، وَقَدْ لاَ يُسْعِدُ القَدَرُ
فَإِنْ يَفُتْهُ يَمُتْ وَجْداً، وَإِنْ ظَفِرَتْ   بِهِ يَدَاهُ، تَبَقَّى عِنْدَهُ أَثَرُ

ويؤكد شيوع الغزل عنده انتشار قصصه الغرامية في محيطه، بسبب العذّال ودورهم التحريضي. ولا يشكل ذلك الشيوع لدى الشاعر خشية من غضب الحبيبة، كما هو شأن بقية الشعراء، لأنها هي من تُحدِّث الآخرين بذلك الحب، يقول على الطويل[31]:

تُحَدِّثُ في النَّادِيْ بِذِكْرِيْ وَذِكْرِهَا   وَصَارَ لأَهْلِ الحَيِّ مِنْ ذِكْرِنَا شُغْلُ

ويعلن ابن مكانس تفرده عن معاصريه بصرخته الواضحة في رفض التغزل بزينب وبثينة، مفضلاً الالتفات إلى الشراب والساقي والطبيعة، وهي ليست صرخة ضد التراث الشعري ونمطيته، أو بحثاً عن التغيير والتجديد، وإنما صرخة منسجمة مع طبيعة شخصية ابن مكانس اللاهية، كما يبينها شعره، وما فيها من عبث ومجون، وتوق إلى التعبير عن خلجات الذات واندفاعاتها، يقول على الكامل[32]:

دَعْ ذِكْرَ مَيٍّ وَعَزَّةٍ وبُثَيْنَةٍ   وَالمَرْشَفَ العَطِرَ السَّمِيَّ الأَشْنَبَا (33)

هِيَ خَمْرَةٌ مَا ذَاقَ رَشْفَةَ كَأْسِهَا   ذُو مِرَّةٍ إِلاَّ تَهَتَّكَ أَوْصَبَا (34)

وتميز ابن حجر العسقلاني من الشعراء الآخرين في مقدماته الغزلية بتركيزه على وحدة معنوية سائدة في الشعر العربي قبله وبين معاصريه، هي العذول ومرادفاته، وينبع تميزه عن كثافة حضور تلك الوحدة في شعره مقارنة مع بقية الوحدات المعنوية من جهة، ومع نسبة كثافتها عند غيره من الشعراء، من جهة أخرى. ومن ذلك المقدمة المبنية على العذول ورد فعله، التي تبدأ بقوله على الكامل (35):

لَوْ أَنَّ عُذَّالِيَ لِوَجْهِكَ أَسْلَمُوا   لَرَجَوْتُ أَنِّي فِي المَحَبَّةِ أَسْلَمُ

إن العلاقة بين العذول ورد الفعل تؤكد إخلاص الشاعر لمحبوبته، وهذه سمة بارزة في الشعر العربي بشكل عام، إلا أن الشاب الظريف يرصدها من زاوية أخرى، فالحبيبة تقطع أواصر علاقتها مع الشاعر بفعل كلام العذول، وليس هذا فحسب بل تقيم معه علاقة على ركام علاقتها السابقة مع الشاعر، ويقول على البسيط (36):

تَمِيلُ عَنِّي مَلالاً مَا لَهُ سَبَبُ   سِوَى اعْتِرَافِيْ بِأَنِّي فِيْكَ مُكْتَئِبُ

فَرَاعَنِيْ فِيْ وِدَادٍ كُنْتُ رَاعِيَهُ   أَنِّي بَعُدْتُ، وَغَيْرِي منك مُقْتَرِبُ

إن اشتراك أغلب الشعراء في حضور المقدمة الغزلية في شعرهم كما رأينا يدل على كثافة حضورها في الشعر، وهذا يرتبط بكثافة حضور دافع وجودها وهو غرض المدح. فقد بلغت مجموع المقدمة الغزلية (177) مقدمة من أصل (356) مقدمة، أي بنسبة (49,71٪) توزعت على الشعراء بالنسب التالية، مع مراعاة كثافة الحضور الشعري لكل شاعر في متن المادة الشعرية بشكل عام.

1 - ابن نباتة 50,28.

2 - الحلي 14.12.

3 - الشاب الظريف 10.73.

في المرتبة الرابعة نجد كلاً من ابن خطيب والعسقلاني بنسبة (10.16).

5 - ابن مكانس 2.82.

6 - ابن الوردي 1.12.

7 - البوصيري 0.56.

ويغيب ابن دقيق العيد من الترتيب لغياب المقدمة في شعره، كما أن ذلك الترتيب العام يتغير حين نساوي بين كثافة المتن عند جميع الشعراء للوصول إلى درجة اهتمام كل واحد منهم بالمقدمة الغزلية، وفي ذلك ستكون المفاجأة، لما تحمله النتائج من معطيات، فالعسقلاني يحتل المرتبة الأولى بدلاً من الرابعة ويأتي ابن نباتة في المرتبة الخامسة، بينما يحافظ الشاب الظريف وابن داريا على موقعهما:

1 - العسقلاني 90٪.

2 - ابن مكانس 83.33.

3 - الشاب الظريف 76٪.

4 - ابن خطيب داريا 62.06.

5 - ابن نباتة 49.17.

6 - ابن الوردي 33.33.

7 - الحلي 32.05.

8 - البوصيري 10٪.

ومن مجموع المقدمات الغزلية ارتبطت (164) مقدمة بالمدح، أي

بنسبة (92.65) وارتبط بها (10) مقدمات بالمديح النبوي، ومقدمة واحدة بالتحريض والحماسة عند الحلي[37] ومقدمة واحدة بالفخر عند الشاب الظريف[38]. وهذا يعود إلى أن المقدمة الشعرية بكل أنواعها، وبشكل عام، ارتبطت بغرض المدح، ففي إحصائنا بلغت نسبة المقدمات المتنوعة المرتبطة بالمدح (320) مقدمة من أصل (356) مقدمة أي بنسبة (89.88).

لعل ذلك بين أمرين: **الأول:** اهتمام النقاد العرب بقصيدة المدح في حديثهم عن الوظيفة التمهيدية للمقدمة، بالنسبة إلى نفسية المتلقي بشكل عام والممدوح بشكل خاص، وعلاقة ذلك بالغزل ودوره النفسي في الطبيعة البشرية. **الثاني:** إن الممدوح في الشعر العربي يأخذ حيزاً كبيراً؛ فقد بلغت قصائد المدح في الدواوين المرصودة (362) قصيدة من أصل (709) قصيدة، أي نسبة (51.05) ولذلك ارتبط بناء القصيدة وهيكلها الهندسي بوعي الشاعر ورؤيته الشعرية.

كما أن ذلك يعبر عن موقفين: أحدهما حين يكون الشاعر في موقف رسمي، فيضع قصيدته وفق نمط بنائي محدد، تشكل المقدمة فيه لازمة لاستكمال بنائها، ويدعوه إلى ذلك الموقف الرسمي في مخاطبة الممدوح أولاً، ومخاطبة الوعي الجمالي للمتلقي ثانياً. وهذا ما تؤكده تلك العلاقة؛ فالقصائد التي تقوم على المدح ولم تبدأ بمقدمة ما، وخاصة غزلية، لم تتجاوز (42) قصيدة، أي بنسبة (11.89) وهي نسبة ضعيفة قياساً بارتباط المدح بالمقدمة كما رأينا في النسب السابقة. كما يبين استقصاء تلك القصائد أن خلوها من المقدمات يعود إلى الأسباب التالية:

أ - تتوجه أغلبها إلى شخصيات إدارية وقضاة؛ وأمام هؤلاء لا يقف الشاعر في موقف يتطلب تناولاً رسمياً لنمط القصيدة؛ كما يكون الحال أمام السلطان أو الملك. فأمام النمطين الأخيرين يحتاج

الشاعر إلى الاستعداد التام على كل المستويات الشخصية الخاصة، والشعرية الفنية العامة.

ب - إن القصائد التي توجهت إلى ملك أو سلطان لم تتجاوز أربع قصائد من مجموع (41) قصيدة؛ اثنتان منها تكشفان سبب تخليهما عن المقدمة. قال الحلي الأولى[39] ارتجالاً في مدح الملك المؤيد عماد الدين إسماعيل[40] والموقف الارتجالي في الشعر لا يتطلب الأخذ بالبناء الرسمي للقصيدة العربية، بالإضافة إلى أن الاستعداد الشعري لدى الشاعر يكون مبتوراً ومعبراً عن اللحظة العابرة، وخرجت القصيدة الثانية - في اعتقادنا - من دون رغبة، وإنما اضطر لقولها الشاعر خجلاً من الممدوح الذي أغدق الشاعر بالهدايا، ثم عاتبه على عدم مدحه، وتذكر الرواية أنه عند جواز الحلي مدينة «بدليس»[41] أنعم مالكها عليه بإنعامات متواصلة قبل الاجتماع به، فعندما اجتمع به رحل عنه ولم يمتدحه، فعتب عليه. وحمل ذلك على الكبرياء، فكتب إليه الشاعر لزومية اعتذارية مدحية على البسيط، أولها[42]:

لَمْ تَتْبَعِ الأَمْرَ إلاّ كَانَ، أوْ كَادَا وَلَمْ تَرَ الخَطْبَ إلاّ بَانَ أوْ بَادَا[43]

لقد عبّرت القصيدة عن ظروف إبداعها من خلال تكثيف الصنعة البلاغية فيها، والصنعة المتكلّفة لا تعبر عن تجربة شعرية كاملة تمزج النص بروح الشاعر؛ ولذلك جاءت القصيدة بمثابة رسالة معاكسة لما أراد ظاهرها وهذا بالطبع لن يتطلب من الشاعر أن يبدأها بمقدمة تمهد للدخول إلى روح المتلقي ونفسيته. أما القصيدة الثالثة فقد قالها العسقلاني في مدح أمير المؤمنين المستعين العباسي ابن محمد[44]. وأراد أن يعبر فيها عن فرحته الداخلية بعودة السلطة إلى امتدادها الطبيعي ببني العباس والعرب بشكل عام، وذلك بعد سنوات طويلة من التمزق وضياع السلطة بين أجناس مختلفة. وبالتالي فإن الشاعر لم

يكن يطلب عطاء، وإنما قالها تعبيراً عن فرحته، بخاصة أنه لم يلقها أمام الممدوح[45].

ج - رغبة الشعراء في الخروج عن النمط الهيكلي للقصيدة، ولا يمكنهم فعل ذلك إلا في حالتين: **الأولى**: أن يكون الممدوح شخصاً قريباً من الشاعر بدرجة ما، تسمح له بعدم الوقوف بين يديه، كجزء من الحاشية المحيطة به، ففي هذا الإطار يستطيع الشاعر أن يعبر عن رغباته ومكبوتاته بحرية، فيلغي المقدمة أو يقلبها، ليضعها في خاتمة القصيدة، دالاً على رفضه لقداسة البناء الهيكلي الموروث، ومن ذلك ما نقرأه في ديوان ابن نباتة مما عده بعض النقاد أول تجديد يُلاحَظ في شعره[46]، يقول في مستهلها على الخفيف[47]:

خِلَعُ أَنْشَرَتْ زَمَانَ الرِّيَاضِ بِاخْضِرَارٍ مِنْ نُورِهَا فِي ابْيِضَاضِ

ويقول في أبياتها الأخيرة:

حِدْتُ فِيها عَنْ عَادَةِ الغَزَلِ الحُلْـ ـوِ لِمَدْحٍ مُنَزَّهٍ الأَحْمَاضِ

مَعْ نُزُوعِيْ إِلَى هَوَى كُلِّ بَدْرٍ لَسْتُ بِالبَدْرِ عَنْهُ بِالمُعْتَاضِ

بِعْتُهُ الرُّوحَ بِالتَّوَاصُلِ يَوْماً غَيْرَ أَنَّا لَمْ نَفْتَرِقْ عَنْ تَرَاضِ

الحالة الثانية: أن تكون القصيدة في غرض غير المدح، لغياب سلطة المتلقي، بوصفه شخصاً ممدوحاً يعشق المدح والتعظيم، وحضوره بوصفه حالة إنسانية يمكن التعامل معها بسوية وعفوية، دون زيف. وفي مقابل ذلك فإن القصائد التي تبدأ بمقدمة تعبر أغلبها عن مواقف ذاتية، وعلاقات اجتماعية إنسانية لا مجال فيها للتكسب أو الممالأة؛ لأن المتلقي المباشر لا يملك سلطة الممدوح في قصائد المدح، والشاعر ليس جزءاً من حاشيته، ولذلك فهو لا يسوق قصيدته وفق نمط البناء

الهيكلي الرسمي. ولعل الإحصاء الذي أجريناه يدل على ذلك؛ فقد بلغت القصائد الخالية من المقدمة (353) قصيدة من قصائد الدواوين السالفة الذكر، أي ما يعادل (49.78)، لا يتعدى نصيب المدح فيها نسبة (13.88٪) وهي نسبة ضئيلة قياساً إلى قصائد المدح المستهلّة بمقدمة، إذ بلغت (88.2٪) يضاف إلى ذلك أن تلك القصائد المدحية الخالية من المقدمة لا تتوجه في أغلبها إلى سلطان أو ملك وإنما إلى قاض أو صديق أو أديب، كما أن بقية النسب العالية في القصائد الخالية من المقدمات تنتمي إلى أغراض ذاتية تعبر عن علاقة الشاعر بمحيطه الاجتماعي والوجداني، بخاصة ما يرتبط بالرثاء والإخوانيات، فالأول يبلغ نسبة (16.99٪) وتبلغ نسبة الغرض الثاني (13.99٪).

2 – المقدمة:

تحتل المرتبة الثانية في الدواوين التسعة بعد المقدمة الغزلية؛ فقد بلغت (40) مقدمة، بنسبة قدرها (11.23٪) من مجموع المقدمات، وتنحصر في شعر ثلاثة شعراء، هم: ابن نباتة بنسبة (55٪) والحلي بنسبة (35٪) وابن الخطيب داريا (10٪). ويسيطر على أغلب قصائدها غرض المدح، كما كان تقريباً في شأن المقدمة الغزلية. ولا يثير ذلك التساؤل، لأن وظيفة المقدمة، في إطار علاقة القصيدة بالمتلقي، هي الوظيفة نفسها التي تقوم بها المقدمة الغزلية، مع التحفظ البسيط، وبما يلائم شخصية الممدوح والموقف الديني من تلك النزعة. يضاف إلى ذلك أن العلاقة بين المقدمتين قوية... وربما تندمج المقدمتان في بعض القصائد، لأن الغزل في واقع حياة السلاطين شيء واحد، وبتكاملهما يتم مجلسهم، كما أنهما في الشعر طرفان في جوهر واحد؛ فالشعراء الثلاثة الذين كَثرت عندهم المقدمة ربطوا بين الرياض والمرأة، وبالتالي لا يمكن الفصل في المقدمة الواحدة بين الوحدات الثلاثة. وهذا الترابط

هو واحد من السمات الأساسية المحدِّدة للمقدمة في الشعر المملوكي، وإن كانت موجودة قبل ذلك في الشعر العربي كله؛ وتعميقاً لذلك الارتباط يصف الحلي الشراب بصفات الأنثى، ومن ذلك على البسيط[48]:

عَذْرَاءَ شَمْطَاءَ، قَدْ خَفَّ النَّشَاطُ بِهَا لَوْلاَ المِزَاجُ إِلَى نُدْمَانِهَا جَمَحَتْ[49]

فهي متوهجة، مضيئة كالعذراء الصبية، ومعتَّقة قديمة تحمل عبق حكايات التاريخ، كالمرأة العجوز، تحكي تاريخاً «البسيط»[50]:

بَعِيدَةُ العَهْدِ بِالمِعْصَارِ، لَوْ نَطَقَتْ لَحَدَّثَتْنَا بِمَا فِيْ سَالِفِ الحِقَبِ

وهي بكر متوهجة تلد ضياء ونوراً «البسيط»[51]:

بِكْرٌ، إِذَا زُوِّجَتْ بِالمَاءِ أَوْلَدَهَا أَطْفَالَ دُرٍّ عَلَى مَهْدٍ مِنَ الذَّهَبِ

وهي تكون متَّقدة، ترتبط بتورد خد الفتاة «الكامل»[52]:

تَبَّتْ يَدَا مَنْ تَابَ عَنْ رَشْفِ الطِّلاَ وَالكَأْسُ مُتَّقِدٌ كَخَدِّ فَتَاةِ[53]

وحين يمزجها، ويطفح حببها تذكِّره بخصر الفتاة «الكامل»[54]:

حَبَبٌ، تَظَلُّ بِهِ .... كَأَنَّهَا خَصْرُ الفَتَاةِ، مُمَنْطَقَاً بِوِشَاحِ

ويشترك الشعراء الثلاثة: الحلي وابن نباتة وابن داريا، في وصف الساقي، كجزء من طقس السمر وشرب الخمرة، إلا أن ابن نباتة وابن داريا يذكرانه عرضاً من خلال إدارته للكأس، أو من خلال التغزل بجماله. بينما يقيم الحلي معه التواصل والود، وربما كان جليسه الوحيد في ليلةٍ توهَّج فيها الشراب وأسكرهما. «البسيط»[55]:

نَبهتُه والكرَى يَثْنِي مَعَاطِفَهُ وَنَشْوَةُ الرَّاحِ تَلْوِيْ جِيْدَهُ مَرَحَا

فَهَبْ لِيْ وَحُمَيًّا النَّوْمِ تَصْرَعُهُ .... يُطبِقُ مِنْ جَفْنَيْهِ مَا فُتِحَا
جَشِّمْتُهُ، وَهْوَ يَثْنِي جِيْدَهُ مَلَلاً كَأْساً، إِذَا بَسَمَتْ فِيْ وَجْهِهِ كَلَحَا
يُلقِيْ سَنَاهَا عَلى تَقْطِيْبِ حَاجِبِهِ أَشِعَّةً، فَيُرِيْنَا قَوْسَهُ قُزَحَا
فَظَلَّ يَنْزُو وَرِيْحِ الرَّاحِ مُمتعضاً وَيَسْتَشِيطُ، إِذَا عاطَيْتُهُ قَدَحَا
حتى إذا حلّتِ الكأسُ النّشاطَ له أتبعتُه بثلاثٍ تبعثُ الفَرَحا [56]

كما ربط الشعراء الثلاثة كأسلافهم بين الخمرة والغناء، غير أن ابن نباتة تميز من الجميع بطلبه، من الساقي أن يكون الغناء من شعره، «الرمل» [57]:

يَا نَدِيْمَيَّ وهذا يَوْمُنَا يومُ صَحْوٍ فاجعلاه يومَ سُكْرِي
واسقِيانِي مِثْلَ خُلْقِي قهوةً بِيَدَيْ بدرٍ يُغَنِّيْنِي بِشِعْرِي

وفي إطار ذلك يأخذ الحلي أيضاً نصيباً من التميز؛ فلعلاقة الغناء بالخمرة عنده تصور يشمل موقعه من الشراب، بالإضافة إلى إحساس الحلي الشامل بطبيعة جلسته وسروره، ويرتبط هذا بتذوقه الفني لشمولية المنادمة، من خلال تكامل عناصرها، وهذا ما يميز أغلب مقدماته.

ويشترك الشاعران: الحلي وابن نباتة في تفضيل الشراب ممزوجة بالماء، ولكن الحلي يتميز في ذلك بأنه «يؤنسن» الشراب من خلال رصد التحولات التي تطرأ عليها، من جراء ذلك المزج «الكامل» [58]:

صَهْبَاءُ قَدْ رَاضَ المُزاجُ مِزَاجَهَا فَغَدَتْ تُقَهْقِهُ، وَالفَوَاقِعُ تَرْقُصُ

وقد كانت قبل المزج «البسيط» [59]:

تُبْدِي عَنِ المَاءِ صَبْراً كُلَّمَا تُرِكَتْ   غَضْبَى، وَتُزْبِدُ مِنْ غَيْظٍ إِذَا اصْطُلِحَتْ

وعلى نقيض الشاعرين يفضلها ابن خطيب داريا صافية غير ممزوجة بالماء «الطويل»[60]:

ألا فاسْقِنِيهَا لاَ بِمَاءٍ فَإِنَّمَا   هِيَ النَّارُ يُخْشَى بِالمِيَاهِ انْطِفَاؤُهَا

ومما يشترك فيه الحلي وابن نباتة، الاهتمام بوميضها، قبل مزجها، فهي عند ابن نباتة نار وموقد، يطفح ضوؤها على الكأس «الطويل»[61]:

إِذَا جِئْتَهُ تَعْشُو إِلَى ضَوْءِ كَأْسِهِ   تَجِدْ خَيْرَ نَارٍ عِنْدَهَا خَيْرُ مَوْقِدِ

ولكنها عند الحلي مرتبطة بصورة متكاملة غير مبتورة أو مجزأة «البسيط»[62]:

أَهْلاً بِبَدْرِ دُجًى يَسْعَى بِشَمْسِ ضُحًى   بِنُورِهِ صِبْغَةَ اللَّيْلِ البَهِيمِ مَحَا
حَيَّا بِهَا وَالدُّجَى مُرْخٍ غَدَائِرَهُ   فَخِلْتُ أَنَّ جَبِينَ الصُّبْحِ قَدْ وَضَحَا
رَاحًا إِذَا مَلأَ السَّاقِيُّ بِهَا قَدَحاً   ظَنَنْتُ جَذْوَةَ نَارٍ فِي الدُّجَى قَدَحَا

كما يدعو الشاعران لشربها؛ إلا أنها عند ابن نباتة دعوة مقتصرة على الرغبة في اقتناص الملذات في الحياة، قبل فوات الأوان «الرمل»[63]:

يَا عَذُولِي خَلِّنِي أَغْتَنِمْ عُمْرِيْ   إِنَّ أَعْمَارَ الوَرَى كَالسُّحْبِ تَسْرِيْ

ولكنها عند الحلي دعوة متكاملة تحيط بالمدعو، فلا تترك له مجالاً للتردد؛ لأن الحلي يقدم دعوته لتعويض ما فات من العمر واقتناص الباقي، ثم يمزج ذلك برغبة جامحة في التمتع بما حوله من

رياض. وتلك الصورة القائمة على الفرح والغبطة من جهة، وعلى المكان المحيط بالشاعر من جهة ثانية، تشكل بمجملها دعوة إلى الشراب؛ ولكن ليس فقط من خلال الخطاب المباشر، وإنما من خلال تأثير الشاعر ومحيطه على المتلقي، أما إذا رأى تردداً وخوفاً، فنّد لندمائه ذلك التردد وأزال الخوف. «الطويل»[64]:

إِدْرِهَا بِأَمْنٍ لاَ يُغَيِّرُكَ الوَهْمُ ... وَزُفَّ عَلَى الجُلاَّسِ مَا خَلَّفَ الكَرْمُ
وَدَاوِ أَذَاهَا بِالسَّمَاعِ، فَإِنَّهَا ... بِلاَ نَغْمٍ غَمٌّ، بِلاَ دَسَمٍ سُمُّ
فَلَمْ يَرَ يَوْماً كَأْسَهَا مَنْ رَأَى الأَذَى ... وَلاَ مَسَّهَا بِالكَفِّ مَنْ مَسَّهُ الهَمُّ
فَخُذْهَا عَلَى طِيْبِ السَّمَاعِ، فَإِنَّهَا ... بَشَاشَةُ وَجْهِ العَيْشِ إِنْ عَبَسَ الهَمُّ

....

فَمَا كُلُّ وَصْفٍ فِي الحَقِيقَةِ ذَاتُهُ ... وَلَيْسَ المُسَمَّى فِي حَقِيقَتِهِ الاسْمُ

يبين ذلك تميز الحلي في مقدمة الشراب بسبب تصويره لعالمه الخمري[65] الذي يرصد عناصر صورة الشراب الشاملة، يضاف إلى ذلك «أنسنته» للخمرة في صفائها ومزجها ومحاورتها الدائمة مع شاربيها، بفعل حركتها أو ضيائها أو صمتها المعتق... كل ذلك يساعد على خلق عالم قصصي في مقدمة الشراب، تفتقده المقدمات الخمرية في شعر غيره من شعراء العصر.

3 - مقدمة الغزل:

تأتي في الرتبة الثالثة بين المقدمات لنسبتها البالغة (7.02٪) أي بمجموع (25) مقدمة، توزعت على الشاعرين: صفي الدين الحلي

وابن نباتة المصري؛ للأول (11) مقدمة بنسبة بلغت في شعره (14.1٪) وفي مجموع أعداد المقدمة (44٪). والثاني (14) مقدمة بنسبة بلغت في شعره (7.73٪) وفي مجموع أعداد المقدمة (56٪) أي أن الحلي اهتم بغزل ما، أكثر من اهتمام ابن نباتة قياساً باهتمام كل منهما بالمقدمات الموجودة في دواوينهما، إلا أن الشاعرين ينتحان معانيهما من رصيد واحد، هو الغزل بالأنثى، فهما على الرغم من اهتمامهما بالمذكر، ينهلان من حسِّهما الجمالي بالمرأة ليصفا به المذكر، ومن ذلك قول ابن نباتة على الخفيف(66):

يَتَثَنَّى كَقَامَةِ الغُصْنِ اللَّدْ ـنِ ويَعْطُو كَالظَّبْيَةِ الأَدْمَاءِ(67)

كما أنهما ينسبان إليه القامة الطويلة، والقد اللين، وميلان الغصن. يقول الحلي على الكامل(68):

رَشَأٌ كَبَدْرِ التِّمِّ فِي إِشْرَاقِهِ وكَمَالِ طَلْعَتِهِ وبُعْدِ مَنَالِهِ

....

وهو عنده ذو شعر طويل، ومن ذلك على الكامل(69):

دَبَّتْ عَقَارِبُ صُدْغِهِ فِي خَدِّهِ وَسَعَى عَلَى .... أَرْقَمُ جَعْدِهِ

وهو صاحب خال عنبري، يقول على الخفيف(70):

يَتَلَقَّى دَمَ القُلُوبِ بِخَدٍّ زَانَهُ نَقْطُ خَالِهِ العَنْبَرِيِّ

ويتزين بالأقراط والعقود والحرير، فمنه على الكامل(71):

كَيْفَ الضَّلَالُ وَصُبْحُ وَجْهِكَ مُشْرِقٌ وَشَذَاكَ فِي الأَكْوَانِ مِسْكٌ يَعْبَقُ

وهو عند ابن نباتة، ذو مقلة كحلاء، ومن ذلك على الخفيف(72):

قــام يـرنــو بـمُـقْـلـةٍ كَـحْـلاءَ   عـلّـمَـتْـنِـي الجُـنُـونَ بـالسَّوْداءِ

إن تشبيهه بالأنثى في الليونة والضياء وتورد الخد، لم يمنع من ملاحظة صفاته الذاتية المتميزة، بوصفه جزءاً من الظاهرة الاجتماعية الحضارية التي كانت سائدة في العصر المملوكي؛ فبالإضافة إلى النشاط الاجتماعي المتنوع الذي كان يمارسه الصفوة من الناس، كان التنوع الاجتماعي السائد، بفضل تمازج الأجناس، يفرض نفسه على الوعي الجمالي لدى الشعراء، ولذلك اهتموا بنسبة التركي بالدرجة الأولى، ومن ذلك على الكامل(73):

....

ولم يكتف الحلي بذلك بل مدح نسبه التركي بجمال الأتراك، وشجاعتهم، يقول في القصيدة نفسها:

لَمْ تَتْرُكِ الأتْراكُ بَعْدَ جَمَالِهَا   حُسْناً لمَخْلُوقٍ سِوَاهَا يُخْلَقُ
إنْ نُوزِلُوا كَانُوا أُسُودَ عَرِيكَةٍ   أوْ غُـوزِلُوا كَانُوا بُدُوراً تُشْرِقُ

ونوع ابن نباتة، في نسبه إذ مزجه بالنسب العربي قائلاً على الطويل(74):

وبَدْراً لَهُ فِي العُرْبِ والتُّرْكِ نِسبَةٌ   دَعَتْنِي إلى دَانِي الهَوَى وَقَصِيِّهِ

واستخلصه من النسب التركي في موقع آخر إذ اصطفاه غلاماً عربياً، «الخفيف»(75):

عَـربِـيٌّ إلـى كِـنَـانَـةَ مُـعْـزَا   هُ، ولـكـنْ لِحَاظُهُ مِـنْ سِهَـامِـهِ

ونراه عند الحلي كردي الانتساب. ولعل ذلك مرتبط بإقامة الشاعر في ديار بكر، «الكامل»(76):

....
....

كذلك من وصفه لجلسة الشراب، ولا نقصد هنا ارتباط حياة الشاعر الخاصة بالغلام فهذا لا نريد الخوض فيه، وليس في مجالنا، وإنما نريد التركيز على الجانب الفني في تعامل الشاعر مع موضوعه، ومما يخلق لدى المتلقي انطباعاً متكاملاً يحيط بجميع جوانب الصورة، وفيما يلي يوضح الشاعر ذلك فنياً على الكامل[77]:

لَمْ أَنْسَ لَيْلَةَ زَارَنِيْ وَرَقِيبُهُ ... يُبْدِي الرِّضَا، وَهُوَ المَغِيظُ المُحْنَقُ

وَافَى، وَقَدْ أَبْدَى الحَيَاءُ بِوَجْهِهِ ... مَاءً، لَهُ نَارٌ تُحْرِقُ

لقد دمج الشعراء بين المقدمتين: الشراب والغزل؛ كما هو الغناء ووصف الرياض، ولا يبعد هذا عن الصواب؛ لأن مقدمة الشراب التي وقفنا عندها في الشعر المملوكي تصف الساقي والرياض والخمرة وكل العناصر المتوافرة إلى جانب الشراب، إلا أن في هذه المقدمة (الغزل) سمة تدفعها إلى الاستقلال، لأن الغزل فيها، لم يعد جزءاً متمماً كما كان في مقدمة الشراب، وإنما أصبح هدفاً وغاية، يملأ أبيات المقدمة، وقد لا يتطرق فيها الشاعر إلى الشراب، أو ربما يتطرق إليه بشكل عابر لا يتجاوز الإشارة، وكجزء من شكل العلاقة في مقدمة الشراب.!

وقد يعود ذلك الاستقلال إلى طبيعة النشاط الاجتماعي المتنوع الذي ساد بين الفئات الاجتماعية في ذلك العصر ومنه إقدام الناس على الملذات، وذلك بفعل الامتزاج الثقافي الكبير الذي وقع بعد التنوع الاجتماعي، وبالتالي فإن العوامل البيئية المحيطة بالشاعر، لابد أنها أثَّرت في تغيير بعض القيم الاجتماعية والنظم الجمالية إلى العالم، وهذا سينعكس في الشعر بالدرجة الأولى. وأعتقد أن استقلال مقدمة

الغزل وخروجها عن مقدمة الشراب وهو جزء من تغيرات المحيطين: الاجتماعي والثقافي للشاعر، وهذا ما يؤكِّده الأيوبي بشكل غير مباشر في حديثه عن «الفجور الشعري» الذي يمارسه الحلي في شعره: «غالى الحلي في فجوره الشعري، وكان ذلك في أثر البيئة الانحطاطية التي عاش فيها، وبالتالي فإن ذلك الغزل عنده ليس تقليداً بل نتيجة طبيعية لسوء الوضعين: الخلقي والاجتماعي»[78].

4 - مقدمة بكاء الشباب:

تعد من المقدمات الثانوية التي لم يهتم بها الشعراء في العصور السابقة إلا عرضاً. وينسب النقاد ابتكارها إلى عمرو بن قَميئة (-85هـ)[79] لأنه أول من بكى شبابه، وأهملها الشعراء إلى أن أكثر منها شعراء العصر العباسي الثاني، كالبحتري وابن الرومي (-283هـ)[80].

أما في العصر المملوكي فلم يهتم بها الشعراء، وعُدَّت ثانوية في شعرهم كَمَّاً ونوعاً على الرغم من أنها احتلت المرتبة الرابعة بنسبة قدرها (6.74٪) من مجموع المقدمات؛ أي ما يعادل (24) مقدمة. أخذ منها ابن نباتة (22) مقدمة وجاءت المقدمتان الباقيتان عند كل من ابن الوردي[81] وابن خطيب داريا[82]. ولعل ذلك يبين تهميش المقدمة لدى الشعراء، بخاصة أنه يمكننا إدماجها في نوع آخر من المقدمات، كالغزلية، باستثناء المقدمة المشار إليها عند ابن الوردي ومقدمة أخرى عند ابن نباتة[83]، أما ما تبقى منها، فيمزج بين مجموعة من الأغراض والمقدمات.

تتميز مقدمة ابن الوردي من غيرها مما ورد عند ابن نباتة في

الخصوصية التي أضفاها الشاعر على الحوار الحي الذي يدور بينه وبين المرأة حول الشيب والشباب، «الخفيف»:

أَنَا فِي الْحُبِّ قَانِعٌ بِالْيَسِيرِ ... بِخَيَالٍ يَزُورُ أَوْ وَعْدِ زُورِ
مَا لِهِنْدٍ إِذَا طَلَبْتُ رِضَاهَا ... فَاجَأَتْنِي بِنَفْثَةِ الْمَصْدُورِ
أَلِعَيْبٍ كَرِهْتِنِي أَمْ لِرَيْبٍ؟ ... أَمْ لِشَيْبٍ؟ قَالَتْ لِهَذَا الأَخِيرِ
أَنَا بَدْرٌ وَقَدْ بَدَا الصُّبْحُ فِي رَأْ ... سِكَ وَالصُّبْحُ طَارِدٌ لِلْبُدُورِ
يَا نَهَارَ الْمَشِيبِ مَنْ لِي وَهَيْهَا ... تَ بِلَيْلِ الشَّبِيبَةِ الدَّيْجُورِ
قُلْتُ: إِنَّ الْمَشِيبَ نُورٌ، فَقَالَتْ: ... أَشْتَهِي نَوْرَةً لِهَذَا النُّورِ[84]

يبين الحوار العلاقة الجدلية بين الأبيض والشيب، والأسود والنور؛ فالشيب هو الأبيض والصباح والنهار والنور، وهو في معادله الإنساني الشيخوخة مقابل السواد والليل والبدور، والليل والنهار لا يلتقيان، والبدر والنور لا يلتقيان؛ وبالتالي فإن لقاء الشاعر بحبيبته غير وارد لشيخوخته وصباها.

لا يقيم ابن نباتة في مقدماته مثل هذه المعادلة، وإن كانت تنضح ببكائه على الأيام الماضية، حيث الشباب والنساء فهو لم يؤسِّس لنفسه نمطاً خاصاً، كما أنه لم يرد في ديوانه سوى مقدمة مستقلة واحدة يبكي فيها شبابه، وأولها، «الكامل»[85]:

شَبَّ الْحَشَى قَوعلُ الْكَوَاعِبِ: شَابَا، ... وَآهاً لَهُنَّ كَوَاعِبَاً وَشَبَابَا

أما ما تبقى من البكاء في مقدماته كان سمة ميزت مقدماته الغزلية؛ فهو بحكم تغربه عن بلده، مصر، وإقامته في بلاد الشام، عانى من الغربة والشوق لموطنه الأصلي، حيث أيام الصبا والأهل والأصدقاء، بخاصة أن ما دفعه إلى السفر خارج مصر هو العوز المادي

في الدرجة الأولى[86]؛ ولذلك كان بكاء الشباب بمثابة الخاتمة التي يتم بها أغلب مقدماته الشعرية على أنواعها. وحين أحصينا مقدمة بكاء الشباب عنده، حاولنا الإشارة إلى أكثر المقدمات تركيزاً على ذلك، وأدخلناها في تصنيفنا، فكانت لدينا مقدمة شعرية فيها المزيج من الموضوعات الشعرية، غلبنا من بينها البكاء على الشباب بحكم كثافة مادة الموضوع في المقدمة الواحدة أو بحكم دلالة المقدمة بشكل عام.

تنطلق مجمل الوحدات المعنوية الصغيرة في مقدمة بكاء الشباب عند ابن نباتة من إحساسه الكبير بالغربة عن موطنه مصر، بما يمثل ذلك الوطن من ماض، حمل في طياته شبابه المنقضي، وأيام لهوه، وبما يمثّل ذلك الوطن من ارتباط وحنين إلى المكان ومن فيه من الأهل والأصدقاء؛ ولذلك تشير مقدماته تلك في أغلبها إلى الذكرى وارتباطها بالمكان والزمان؛ أي إلى الماضي الشاب والماضي الباقي في مصر، وإلى الماضي المحدد بجغرافية معينة، وما تحتضن تلك الجغرافية من أهل وأصدقاء، وبما تختزنه من أحاسيس وتفاصيل للأيام الماضية، «الحفيف»[87]:

مَعْهَدٌ طالَمَا نَعِمْتُ وَعَيْشِي ... مُسْتَمَاحُ الْيَدَيْنِ غَيرُ ضَنِينِ
بِغُصُونٍ مِنْ أَرْضِهِ كَقُدُودٍ ... وَقُدودٍ مِنْ أَهلِهِ كَغُصُونِ
وَجِنَانِ الْخُلْدِ يَفْتَحُ مِنْهَا الـ ... ـلثْمُ صُدْغاً يَظَلُّ كَالزُّرْفِينِ[88]
كُنْتُ فِيهَا أَثْرَى الأَنَامِ مِنَ الصَّبْـ ... ـوَةِ وَاللَّهْوِ وَالصِّبَا وَالْجُنونِ
بَيْنَ راحٍ مِنَ الأَبَارِيقِ مَكْبُو ... لٍ وَلَفْظٍ مِنَ الْغِنَا مَوْزُونِ
ذَاكَ عَيْشٌ مَضَى عَزِيزاً فَلا غَرْ ... وَلعَيْنٍ تَبْكِي بِمَاءٍ مَعِينِ[89]
ثُمَّ زَالَ الصِّبَا وَمَنْ كَانَ يَصْبِي ... وشُجُونِي كما علِمْتَ، شجُونِي

ومن إحساسه ذاك بما مضى يدعو بالسقيا لتلك الأيام بما فيها

من دلالة على عيشه الماضي، وموطنه الأصلي، وأهله ولحظات صباه، «الطويل»[90]:

سَقَى الله عَهْدِيَ بِالحَبِيبِ وَبِالصِّبَا سَحَاباً كَأَنَّ الوَدْقَ فِيهِ حَبَابُ[91]
فَقَدْتُ الهَوَى لَمَّا فَقَدْتُ شَبِيبَتِي وَأَوْجَعُ مَفْقُودٍ هَوًى وَشَبَابُ

وعلى تلك الأيام والمواقع يتوجع، فيبكي شبابه، حتى يخضب شيبته بدموعه، ومن ذلك على الكامل[92]:

وَمَضَى الصِّبَا وَمِنَ التَّصَابِي بَعْدَهُ صَيَّرْتُ لِلدَّمْعِ الدِّمَاءَ خِضَابَا

فبتلك الأيام كانت النساء تحيط به، وتهفو إلى لقائه، لشبابه وسواد شعره، «الطويل»[93]:

وكَانَ يَصِيدُ الظَّبْيَ فَاحِمُ لِمَّتِي وأَغْرَبُ مَا صَادَ الظِّبَاءَ غُرَابُ[94]

أما بعد المشيب، فقد ذاب سواد عينيه، وكوى قلبه، ولم ينفع معه طب، كما في قوله على الكامل[95]:

ذَابَ السَّوَادُ مِنَ العُيُونِ بِهَا فَالدَّهْرُ إِثْرَ الحُمْرِ والشُّهْبِ
وَلَقَدْ كَوَى قَلْبِي المَشِيبُ فَمَا تَهْفُو العَوَائِدُ بِيْ إِلَى الحُبِّ
لاَ طِبَّ بَعْدَ وُقُوعِهِ لِهَوًى وَالكَيُّ آخِرُ رُتْبَةِ الطِّبِّ

ونفرت منه المرأة بل إنها عَيرته بالشيب، مما دفعه إلى غض الطرف عن مغازلتها، «الكامل»[96]:

وَغَضَضْتُ جَفْنِيْ عَنْ مُغَازَلَةِ الظِّبَا وَلَقَدْ أَجُرُّ لِبُرْدِهِ أَهْدَابَا

بل إنه رأى في الشيب، بعد غض الطرف، فرصة لنهي النفس عن هواها، كما جاء على البسيط[97]:

حَتَّى إذَا ضَاءَ شَيْبُ الرَّأْسِ بتُّ عَلَى بَقِيَّةٍ مِنْ نَوَاهِي النَّفْسِ بَيْضَاءِ
مُدْبِرَةَ الكَأْسِ عَنِّي، إنَّ لِي شُغُلاً عَنْ صَفْوِ كَأسِك مِنْ شَيْبِيْ بِإقْذَاءِ[98]

ولذلك يرجو في نهاية المطاف التوبة والمغفرة، «الطويل»[99]:

وَلَوْ كُنْتُ مِنْ أهْلِ المُدَاجَاةِ فِي الْهَوَى لَكَانَ بِدَمْعِي لِلْمَشِيبِ خِضَابُ
وَإنِّي لِمَنْ زَادَ فِي الغَيِّ سَعْيُهُ وَطَوَّلَ حَتَّى أنْ مِنْهُ مَتَابُ
إلَهِيْ فِي حُسْنِ الرَّجَا لِي مَذْهَبٌ وَقَدْ آنَ لِلرَّاجِيْ إلَيْكَ ذَهَابُ
أغِثْنِي فَإنَّ العَفْوَ لِي مِنْكَ جُنَّةٌ وَغِثْنِي فَإنَّ اللُّطْفَ مِنْكَ سَحَابُ

ولكننا لا نجد تلك التوبة في كل اللحظات، فهو يعشق في الخمسين مبدياً العجب من نفسه، «الكامل»[100]:

إنِّي لأطْلُبُ لاَ لِشَيْءٍ وَصْلَهُ إلاَّ لِيَنْظُرَ فِي الوِصَالِ عَفَافِيْ
مَا كَانَ فِي العِشْرِينَ يَهْفُو مَنْطِقِيْ أيَكُونُ فِي الخَمْسِينَ فِعْلُ هَافِ؟!

ويشاطره هذا الموقف ابن خطيب داريا، «الطويل»[101]:

وَمَازِلْتُ فِي شَرْعِ المَحَبَّةِ قُدْوَةً لأهْلِ الهَوَى شَيْخاً وَكَهْلاً وَأمْرَدَا

لعله يمكن القول، بعد أن تم كشف مجمل الوحدات المعنوية الصغيرة التي تطرق إليها ابن نباتة في مقدمة البكاء على الشباب: إن دلالة هذه المقدمة عند الشاعر شكلت هاجساً يمتلك روحه، فيبثها ما يعتمل في داخله من مشاعر وأحاسيس، تلخص معاناته الإنسانية، من جراء الغربة والفقر والشيخوخة؛ ولذلك لم تستقل عن ذكرى الغزل وأيام اللهو، ولم تبتعد عن مقدمة الحنين إلى الوطن، ولم تكن كثيرة الحضور في المقدمة الواحدة إلى الحد الذي يلغي تلك الأبعاد. إلا أنه على الرغم من ذلك استطاع أن يعبر عن أغلب الوحدات المعنوية الصغيرة التي

تجمع شملها تلك المقدمة. ولكن بروحه التي لمسناها في المقدمات السابقة، وهي روح تنبع من طاقته الفنية الخاصة التي تنأى عن التحليل ورصد الصورة من أبعادها المتعددة، ولذلك حاولنا لَمَّ شمل تلك الصورة بترتيبنا الخاص ومن قصائد متعددة.

5 - مقدمة الحنين:

يتنوع الحنين في مقدمات الشعر المملوكي؛ فمنه حنين إلى الوطن الأصلي للشاعر حيث الأهل والأصدقاء، وأيام الصبا والعيش الرغيد، ومنه حنين إلى الأماكن المقدسة بعد أن أضحت في ظل المفهوم الديني للأرض، وطن المسلم، لدلاليتها: الدينية والمعنوية، ومنه حنين إلى أماكن معينة عاش فيها الشاعر أيام لهوه وراحته.

ولا تعد تلك المقدمة جديدة بالمفهوم المطلق للكلمة؛ فهي مرتبطة تاريخياً بتوسع رقعة الدول العربية الإسلامية في أول نشوئها، وما لحق، من جراء ذلك، من تغيُّر في البنية الاجتماعية العربية، وتكوّن الوعي الإسلامي الجديد لمفهوم الارتباطين: الاجتماعي والجغرافي؛ إلا أن تلك المرجعية التاريخية تدفعنا إلى تحفظين:

الأول: إن خصوصية تجربة الغربة عن الوطن تفرض خصوصية كل مقدمة من مقدمات الحنين، وعند كل شاعر، على مدى عصور الشعر العربية.

الثاني: إن المرجعية الفنية غير المباشرة لهذه المقدمة تعود إلى المقدمة الطللية؛ بحيث يمكن القول: إنها ناتجة منها، فما البكاء على الأطلال، والوقوف على الربع الخالي إلا عودة إلى الوطن بدلالته الضيقة في العصر الجاهلي، والدليل على ذلك أن الجاهلي كان يرتبط بمكان إقامته ذاك ارتباط مواطن بوطنه، بل إنه كان يحتفظ منه بقُبيصة

من تراب أثناء سفره وغزواته ليتزود منها قوة في مهامه، ومن ذلك ما ورد عند الجاحظ على الطويل[102]:

نَسِيرُ عَلى عِلْمٍ بِكُنْهِ مَسِيرِنَا بِعُفَّةِ زَادٍ فِي بُطُونِ المَزَاوِدِ[103]
ولأبُدَّ فِيْ أسْفَارِنَا مِنْ قَبِيصَةٍ مِنَ التُّرْبِ نُسْقَاهَا لِحُبِّ المَوَالِدِ[104]

وبالتالي فإن تلك المرجعية لمقدمة الحنين تكشف تطور التركيب الاجتماعي تاريخياً، بخاصة في ظل تكون التجمعات العربية المدنية، وتنقل الشعراء بينها، وهي بذلك - أي المقدمة - ستحمل بعض الوحدات المعنوية التي تقوم بتعميق بعض الوحدات المعنوية الصغيرة الموجودة في المقدمة الطللية، كنقاط تقاطع تثبت فنياً تلك المرجعية، دون أن تنفصل عن طبيعة التجربة الخاصة، عند كل شاعر، وربما في كل مقدمة؛ مع ربط تلك الوحدات بروح الحنين؛ وإن بدت في كثير من المواقع تلبس لبوس المقدمة الطللية. ومن تلك الوحدات:

- **مثير الشجن والذكرى** (الريح، النسيم، البرق): يحمل المثير عبق المكان بمحمولاته المعنوية؛ ولذلك فهو يثير في الشاعر الحنين؛ ولكنه حنين المغترب، بما تحمل تلك الكلمة من دلالات تفوق مدلولها الاغترابي الفلسفي الذي يمكن أن تسقطه تفسيراتنا على المقدمة الطللية[105]؛ فالريح تثير الشوق في الحلي إلى رَبع أقام فيه صلات ود وعيش كريم، بفضل ما أغدقه عليه ممدوحه في تلك المواقع من خير وهدايا، ولذلك فهو يحنّ إلى تلك الديار، ويشعر بغربة لابتعاده عنها وعن الممدوح، ومن ذلك على البسيط[106]:

مَا هَبَّتِ الرِّيحُ إلاَّ هَزَّنِي الطَّرَبُ إذْ كَانَ لِلْقَلْبِ فِي مَرِّ الصَّبا أَرَبُ

ويرتقي إحساس ابن نباتة في الغربة، إذ يذكِّره ساري البرق بأيامه في مصر، حيث الأهل وأيام الصِّبا وأمل العودة في المستقبل، فيقول على البسيط[107]:

يَا سَارِيَ الْبَرْقِ فِي آفَاقِ مِصْرَ لَقَدْ ... اذْكَرْتَنِيْ مِنْ زَمَانِ النِّيْلِ مَا عَذُبَا

حدثْ عَنِ الْبَحْرِ أوْ دَمْعِيْ وَلاَ حَرَجٌ ... وَانْقُلْ عَنِ النَّارِ، أوْ قَلْبِيْ، وَلاَ كَذِبا

وَانْدُبْ عَلَى الْهَرَمِ الْغَرْبِيِّ لِي عُمُراً، ... فَحَبَّذا هَرَمٌ فَارَقْتُهُ وَصِبَا

وَقَبِّلِ الأرضَ فِي بَابِ العلاءِ فَقَد ... حَكَيْتَ من أجلِ هذا الثغرَ والشنبَا[108]

وَاهْتِفْ بِشَكْوَايَ فِي نَادِيهِ، إنَّ بِهِ ... فِي المكرُماتِ غَرِيباً يَرحَمُ الغُربَا

ويرتبط البرق عند ابن داريا بالشام، إلا أنه يبدي عجبه من فعله، ويتساءل ألذلك ترقرقت الدموع، أم لأن في البرق ذكرى حنين وشغف وحب؟! «الكامل»[109]:

ألأجلِ برقِ الشَّامِ لَيلُكَ أبرقَا ... أرْسَلْتَ دَمْعَكَ فِي الخُدودِ مُرَقرَقَا

فالذكرى التي يثيرها البرق أو النسيم ليست ذكرى ماض اندثر، ومكان درس، وأوابد لا تعرف زائرها أو أنها تبدلت على باكيها، بل ذكرى مواقع تضجّ بالحياة، لأنها ليست بقعة قحلت ورحلت عنها القبيلة، وإنما هي مدينة ووطن ومجتمع كبير وجغرافية واسعة ومتنوعة، فهي عند الحلي العراق، وارتباطه فيها ارتباط وجود اجتماعي وثقافي وإنساني بشكل عام، ولذلك فهو لم يرحل بلا عودة، وإنما رحل على أمل العودة، كأي مغترب ابتعد عن وطنه. «البسيط»[110]:

يَا سَادَةً مَا ألِفْنَا بَعْدَهُمْ سَكَناً ... وَلاَ اتَّخَذْنَا بَدِيلاً حِينَ نَغْتَرِبُ

وهي عند ابن نباتة ذكرى الأهل والأصدقاء والوطن بكل ما يحمل من دلالات، «الكامل»[111]:

آهاً لمصرَ وأينَ مصرُ أزهراً ... والزاهراتُ بأرضِ مصرَ كَوَاكِبَا

حَيْثُ الشَّبِيبَةُ والحبيبةُ والوفَا ... فِي الأعْرَبَيْنِ مَشَارِبَاً وأصَاحِبَا

وعند العسقلاني هي طفلة صغيرة ابتعد عنها بحثاً عن الغنى، «الطويل»[112]:

تُرى هَلْ ألاقي زَيْنَ خَاتُونَ بَعْدَمَا   تَنَاءَتْ بِنَا السُّكْنَى وَعَادَ المُوَدِّعُ[113]

وَهَلْ ألتقي تِلْكَ الطُّفَيْلَةَ فَرْحَةً   قَريباً كَمَا فَارَقْتُها وَهْيَ تَرْضَعُ[114]

صَغِيرَةُ سِنٍّ نَابَهَا أَمْرُ فُرْقَتِي   فَمِنْ أجْلِهَا سِنُّ النَّدَامَةِ يُقْرَعُ[115]

فَوَاللهِ مَا فَارَقْتُهُمْ عَنْ مَلالَةٍ   وَهَلْ مَلَّ ظَامٍ مَوْرِداً فِيهِ يشْرَعُ[116]

وَلَكِنْ ضِيقَ العَيْشِ أوْجَبَ غُرْبَتِي   وَسَعْيِي لَهُمْ فِي الأرْضِ كَيْ يَتَوَسَّعُوا

فَإنْ يَسَّرَ اللهُ الكَرِيمُ بِلُطْفِهِ   رَجَعْتُ وَمِثْلِي بِالمَسَرَّةِ يَرْجِعُ

- **ذكر الأماكن**: إحدى الوحدات المعنوية المشتركة أيضاً، وذات بعد في المقدمة الطللية، إلا أنها هنا ذات دلالة خاصة؛ لارتباطها بحياة الشاعر، دون غيره؛ ولذلك لم ترق إلى مستوى الرمز كما في «الرقمتين وحومل»، ولكنه أيضاً عبرت عن أحاسيس الشاعر وخصوصية تجربته: الشعرية والحياتية؛ فالحلي يذكر أرض بابل دون غيرها، محملاً إياها، إضافة إلى علاقته الخاصة بها، دلالة تاريخية جديدة؛ لما تحمله من كنوز أسطورية في التاريخ القديم، «الكامل»[117]:

ذَابَتْ بِكُمْ، يَا أَهْلَ بَابِلَ، مُهْجَتِي   فَتَنَغَّصَتْ بِالعَيْشِ بَعْدَ تَلَذُّذِ

ويذكر ابن نباتة النيل معبراً عن اشتياقه إلى مصر وعيشه فيها، «الطويل»[118]:

وَإنِّيْ لَمُشْتَاقٌ إلَى ظِلِّ رَوْضَةٍ   عَلَى النِّيلِ أرْوِي العَيْشَ مِنْهَا عَنِ النَّضْرِ

لَئِنْ حَثَّنِي بَابُ البَرِيدِ إلى مِصْرَ   لَقَدْ حَثَّنِي بَابُ الزِّيَادَةِ فِي النَّزْرِ[119]

إلى مِصْرَ يَحْلُو نِيلُهَا، مُخْصِبُ الثَّرَى   فَيُغْنِي الوَرَى فِي الحَالَتَيْنِ عن القَطْرِ

وقد نجد ضالتنا في الحديث ودلالته عند ابن خطيب داريا، إذ يصرّح بأن تلك الأماكن التي عاش فيها ويحن إليها ليست الدخول أو حومل، وإنما هي دمشق وفيحاؤها. «الطويل»[120]:

لِمَنْ أَرْبُعٌ بِالنَّيْرَبَيْنِ إلى السَّفْحِ   إلى الرَّبْوَةِ الفَيْحَةِ فَالجبلِ فَالسَّطْحِ
مَنَازِلُ، لا بَيْنَ الدَّخُولِ فَحَوْمَلِ   فَتُوضِحَ فَالمِقْرَاةِ ذِي السَّدْرِ فَالطَّلْحِ[121]

ينشأ الشوق والحنين من البعد، تلك الوحدة المعنوية الصغيرة التي فجرت طاقة الشعر العربي في وصف الرحيل وآثاره، وهو هنا مركز المقدمة؛ إلا أن دوافعه قد تتلون، ولكنها ليست كما في المقدمة الطللية، نابعة من طبيعة الحياة الجاهلية التنقلية، القائمة على الهجرة الجماعية. فالبعد هنا يقوم على هجرة الفرد، بحثاً عن الغنى أو الجاه، وعلاقة الذكرى بذلك هي علاقة داخلية بين الفرد ومرجعيته الاجتماعية الصغيرة/ العائلة والأصدقاء وليالي العيش السعيد؛ وهذا أيضاً جزء من طبيعة الحياة المدنية التي عاشها الشاعر في العصر المملوكي، بعيداً عن المفهوم القبلي للعلاقات الجاهلية.

- **الدعاء بالسقيا** للربوع التي عاشوا فيها، وهو ليس بغريب عن الشعر العربي، وخاصة المقدمة الطللية، إلا أن ما يميزه ارتباطه بأرض عامرة، تضج فيها الحياة، وبالتالي فهو دعاء لاستمرار الحياة على تلك الأرض، ودعاء يحمل عمق ارتباط الشاعر بوطنه، بينما كان الدعاء في المقدمة الطللية من أجل إعادة الحياة، فالأرض مهجورة، والمعالم مدروسة، والدعاء بالسقيا محاولة شعورية من الشاعر يتمنى عودة الأيام الماضية التي عاشها في هذه الأرض أو تلك، وبالتالي فإن الدعاء بالسقيا دعاء بعودة الحياة لكل شيء انقضى ومات، أما في هذه المقدمة فالأرض مخضرّة عند جميع الشعراء، «الطويل»[122]:

سَقَى رَوْضَةَ السَّعْدِيِّ مِنْ أَرْضِ بَابِلٍ   سَحَابٌ ضَحُوكُ البَرْقِ مُنْتَحِبُ القَطْرِ

ومصر معمورة عند ابن نباتة في قوله على الكامل[123]:

سُقْيـاً لمِصْرَ مَنَازِلاً مَعْمُورَةً   بِنُجُومِ أُفْقٍ أَوْ ظِبَاءِ كِنَاسِ[124]

- **البكاء والتوجع على شباب مضى، وليال انقضت**، والدموع متفجرة شوقاً وحنيناً إلى الأهل والليالي والوطن، وهذا هو الفرق بين البكاءين: البكاء في المقدمة الطللية، والبكاء في مقدمة الحنين. الأول بكاء على شيء اندثر، إنه رثاء للشباب أو العيش الرغيد أو للديار التي حضنت أيامه وصباه ثم جفت وقحلت وماتت فيها الحياة بعد أن هجرتها القبيلة. أما الثاني فهو بكاء من الحرقة والشوق والحرمان. «الطويل»[125]:

بَكَيْتُ وَمَا يُجْدِي البُكَاءُ عَلَى العَانِيْ   وَتُشْبِتُ كَفِّي لـلأحِبَّةِ أشْجَانِيْ

كَأَنَّ زَمَانِي خَافَ لحنَاً فَلَمْ يَكُنْ   ليَجْمَعَ بَيْنَ السَّاكِنِيْنَ لأوْطَانِي

إن ذلك التقاطع كما لاحظنا لم يمزج بين المقدمتين، بقدر ما كشف عن خصوصية مقدمة الحنين، كما أنه لم يلغ في الوقت نفسه خصوصية المقدمة عند كل شاعر؛ فالحلي المتنقل بتجارته بين الأمصار والهارب من الصراعات النفسية والاجتماعية التي عاشها، بحكم انتمائه إلى تركيب اجتماعي قبلي في الحلة، يطفح حنينه بتجلد وصبر، والغربة في شعره لا تشكل هاجساً ملحاً، كما هي في شعر ابن نباتة الذي مزج بين البكاء على الشباب والبكاء على الوطن والأهل، فكانت غربته مفجعة لإحساسه بضياع كل شيء في حياته. وقد خلق هذا الإحساس في شعره وحدات معنوية صغيرة لم توجد في شعر غيره، ومنها الشكوى من عيشه في الشام، وذلك على الكامل[126]:

آهاً لمصرَ وأينَ مِصرُ وكَيْفَ لِي   بِدِيَارِ مِصْرَ مَرَاتِعاً وَمَلاعِبَا

حَيْثُ الشَّبِيبَةُ والحبيبةُ والوفَا   فِي الأَعْرَبَيْنِ مَشَارِبَاً وأصَاحِبَا

وَالطَّرْفُ يَرْكُعُ فِي مَشَاهِدِ أَوْجُهٍ عَقَدَتْ بِهَا طُرَرُ الشُّعورِ مَحارِبَا
وَالدَّهْرُ سِلْمٌ كَيْفَمَا حَاوَلْتُهُ لاَ مِثْلَ دَهْرِيَ فِي دِمَشْقَ مُحَارِبَا

ومنها دعوة الظنون لينال حظه من الشام، ويستمتع بالعيش فيها، «الطويل»[127]:

وَقَالَتْ ظُنُونِي فِي الشَّامِ ادْعُ لَذَّةً فَقَالَ لَهَا مَاضِي الزَّمَانِ: «اهْبِطُوا مِصْرًا»[128]
تَقُولُ أُنَاسٌ إِنَّ جِلَّقَ جَنَّةٌ فَما بَالُ أَحْشَاءِ الغَرِيبِ بِهَا حَرَّى

وينحو العسقلاني نحواً مختلفاً في ذلك، فعلى الرغم من تغربه بحثاً عن المال، والابتعاد عن عائلته إلا أنه في مقدمته اليتيمة يبدو أقرب إلى غربة الصعاليك منه إلى غربة المهاجر، ولكن دون تحليه بمعاني الفروسية التي تمتَّع بها الصعاليك. ومنها النفس الأبية، وذلك بخلاف قول العسقلاني على الطويل[129]:

أَيَا بنَ الكِرَامِ اسْمَعْ شِكَايَةَ مُفْرَدٍ غَرِيبٍ لَهُ بَحرِ جُودِكَ مَشْرَعُ[130]

انعكست مستويات البكاء والتوجع في شعر الشعراء في مساحة شعر الحنين في إحصائنا، فقد احتل ابن نباتة المرتبة الأولى بـ (13) مقدمة من أصل (24) مقدمة؛ أي بنسبة (54.16) بينما جاء الحلي في المرتبة الثانية بـ (7) مقدمات، أي بنسبة (29.16٪) ولدى ابن خطيب داريا مقدمتان بنسبة (8.33). ودخل العسقلاني في الإحصاء بمقدمة واحدة؛ ولعل ذلك ينسجم مع التجربة الحياتية، والحالة الشعورية للشاعر، بخاصة أن مقدمة الحنين ليست مقدمة تقليدية تفرضها سلطة المعيار النقدي والذوق الجمالي للمتلقي.

6 – مقدمة وصف الطيف:

تُنسب مقدمة وصف الطيف في بدايتها إلى عمرو بن

قميئة[131]، فهو أول من ابتكر هذا اللون من المقدمات التي يصف فيها الشاعر طيف محبوبته، وقد قطع المفاوز الموحشة، حتى انتهى إليه وداعبه في منامه. ومع تطور الشعر لم تبق الوحدات المعنوية الأساسية في هذه المقدمة على حالها، فقد تطورت وتعددت مشاربها، بخاصة عند الشعراء الذين أصّلوا للمقدمة، وجددوا فيها كالبحتري الذي أدخل فيها وحدات جديدة، كتحديد «الساعة التي يلم الطيف فيها، والمسافة التي يقطعها بين أنجاد وأغوار، إلى مفاوز وقفاز، ومن ثم ترقبه له، وانتظاره لزيارته، ومن مثل وصفه لطيف المحبوب بأنه يبذل في النوم ما كان يضن به في اليقظة، ومن مثل مدحه له بأنه يعلل المشتاق، وذمه له بأنه سريع الزوال، وشيك الانتقال، وأنه يهيج الشوق الساكن، ويضرم الوجد الخامد»[132] إلى غير ذلك من المعاني التي وجد فيها الشعراء من بعده مادة غنية أقاموا عليها جل عناصر مقدمتهم. ولكن دون أن يلغوا دورهم في تطوير المقدمة وإعطائها خصوصيتهم.

ففي الشعر المملوكي ركز الشعراء على بعض تلك الوحدات، كموعد مجيء الطيف في الليل، وما يحيط به من رقباء وعذال، ولحظة الوصل واللقاء... إلخ، ولكن ذلك امتزج بروح النص الشعري، مما أعطى للمقدمة سمتها المستقلة، ومن ذلك مثلاً موعد مجيء الطيف في الليل عند ابن نباتة، فهو لا يرتبط بساعة محددة بقدر ارتباطه بنوم الرقباء، «الطويل»[133]:

سَرَى طَيْفُهَا حَيْثُ الْعَوَاذِلُ هُجَّعُ ... فَنَمَّ عَلَيْنَا نَشْرُهُ الْمُتَضَوِّعُ

وأما عند ابن داريا فالطيف لا يأتي في النوم، وإنما في اليقظة؛ لأن الشاعر لم يعرف النوم من لوعة الحب، وبالتالي لم يكن أمام الشاعر سوى استحضاره في مخيلته، ومن ذلك على الطويل[134]:

وَمَا زَارَنِي فِي النَّوْمِ، كَلاَّ، وَإِنَّمَا ... تَوَهَّمْتُهُ لَمَّا غَمَضْتُ لَهُ الطَّرْفَا

وكَيْفَ لِعَيْنِيْ أَنْ تَرَى الطَّيْفَ فِي الْكَرَى ... وَأَهْوَنُ مَا لاَقَيْتُ، مَا يُتْلِفُ الإغْفَا

كما تحلل أغلب الشعراء من وصف المفاوز والطرقات التي يسلكها الطيف، باستثناء الحلي الذي تعرض بشكل عابر، وفي مقدمة واحدة، لذلك، «الطويل»[135]:

خَيَالٌ سَرَى وَالنَّجْمُ فِي الْقُرْبِ رَاسِخُ ... أَلَمَّ، وَمِنْ دُونِ الْحَبِيبِ فَرَاسِخُ

خِطَاءٌ، كَمَاءِ الْبَيْدِ يَجْرِي، وَبَيْنَنَا ... هِضَابُ الْفَيَافِي، والجِبَالُ الشَّوَامِخُ

وعوّض الشعراء ذلك بوصف الليل الذي يسري فيه الطيف، «البسيط»[136]:

أَهْلاً بِطَيْفٍ عَلَى الجَرْعَاءِ مُخْتَلِسٍ ... وَالْفَجْرُ فِي سَحَرٍ كَالثَّغْرِ فِي لَعَسٍ

وَالنَّجْمُ فِي الأُفُقِ الغَرْبِيِّ مُنْحَدِرٌ ... كَشُعْلَةٍ سَقَطَتْ مِنْ كَفِّ مُقْتَبِسِ

وإذا كان البحتري قد أسّس للحديث عن لحظة الوصف مع الطيف والشاعر، فإن شعراء العصر المملوكي ركزوا على ذلك، حتى أصبحت تلك الوحدة المعنوية جوهرية في هذه المقدمة يسعى إليها الشعراء، «مجزوء الكامل»[137]:

أَنْعَشْتُ رُوحِي إِذْ شَمَمْـ ... ـتُ خُدُودَهُ وَالنَّفْسَ شَمَّا

وَأَمِنْتُ وِزْراً إِذْ رَشَفْـ ... ـتُ رُضَابَهُ وَشَرِبْتُ إِثْمَا

ويقيم الشاب الظريف الحديث مع الطيف فيبين وصفه. «الطويل»[138]:

يَشُقُّ جَلابِيبَ الدُّجُنَّةِ زَائِرِي ... عَلَى رَغْمِ مَنْ يَلْحَى وَمَنْ يَتَرَقَّبُ

فَأُخْجِلُهُ مِمَّا أَبُثُّ عِتَابَهُ ... وَيُخْجِلُنِي مِنْ فَرْطِ مَا يَتَأَدَّبُ

يضاف إلى ذلك الخصوصية التي صنع بها أولئك الشعراء مقدمة وصف الطيف، من خلال الشك والبحث في طبيعة الطيف، فابن نباتة يتحدث عن العلاقة بين الروح والجسد في قوله على البسيط[139]:

يَا ثَانِيَ العِطْفِ مِنْ تِيهٍ وَمِنْ غَضَبٍ حَتَّى كَأَنِّي قُلْتُ: الغُصْنُ ثَانِيهِ
خَفِّضْ قَلاكَ وَعَلِّلْنِي بِوَعْدِ لِقَا وَخَلِّ عُمْرِي يَقْضِي فِي تَقَاضِيهِ[140]
وَابْعَثْ خَيَالاً تَرَانِي مِنْهُ فِي جَدَلٍ فَالرُّوحُ تُثْبِتُهُ وَالجِسْمُ يَنْفِيهِ

ولأنه وهم، لا يقتنع به الحلي، فيحمِّله رسالة إلى صاحبه، «الطويل»[141]:

خُضِ اللَّيلَ وَاقْصِدْ مَنْ أُحِبُّ وَقُلْ لَهُ سَأَلْتُمُ مَا بِيْ، وَهْوَ فِي القَلْبِ رَاسِخُ
خَشِيْتُ انْفِسَاخَ العَهْدِ عَنِّي وَإِنَّنِي لِعَهْدِكَ لاَ وَاللهِ، مَا أَنَا فَاسِخُ
خَرَجْتُ مِنَ الدُّنْيَا بِوُدِّكَ قَانِعاً وَأَنْتَ لأَضْدَادِيْ بِوَصْلِكَ رَاضِخُ

إلا أنه على الرغم من كل ذلك يجب أن نشير إلى أن الاهتمام بهذه المقدمة، بوصفها نمطاً مستقلاً، لم يتشكل إلا عند ابن نباتة في الدرجة الأولى؛ فقد بلغ عددها عنده (13) مقدمة من أصل (20) مقدمة في وصف الطيف، أي نسبتها كانت (65٪) وتوزع بقية الشعراء المقدمات المتفرقة، فأخذ الحلي ثلاث مقدمات وابن داريا مقدمتين وواحدة للشاب الظريف وأخرى للعسقلاني. يضاف إلى ذلك أن عناصرها الأساسية لم تكتمل عند غيره أيضاً، فقد تطرق فيها إلى أكثر من عشرين وحدة معنوية، بينما اقتصر الآخرون على بعض الوحدات. وقد تعود الأسباب إلى أن ابن نباتة - كما يتضح من شعره - لم يستطع الانسجام مع مكان إقامته في الغربة، مما دفعه إلى الحنين والتذكر والتمني، ومعاناة الحرمان بشكل دائم. وهذا ما يُستشف من مجمل شعره، وبالتالي فإن الطيف جزء من ذلك الحرمان يعوِّض فيه الشاعر ما يفتقده.

يضاف إلى ذلك عدم اهتمام الشعراء بشكل عام بالمقدمات الجاهلية، واللجوء إلى عدد متنوع من المقدمات الجديدة أو الثانوية،

وهذا ما ستثبته نسبة المقدمة الطللية في الشعر المملوكي قياساً ببقية المقدمات الشعرية.

7 - المقدمة الطللية:

اختلف النقاد في اسم أول من ابتدأ بالبكاء على الأطلال، إلا أنهم أجمعوا على أن امرأ القيس ذكره في شعره وبكى بكاءه في قوله على الكامل[142]:

يَا صَاحِبَيَّ قِفَا النَّوَاعِجَ سَاعَةً نَبْكِي الدِّيَارَ كَمَا بَكَى ابنُ خِذَامِ

وإلى ابن خذام هذا نسب أعراب كلب الأبيات الخمسة الأولى من معلقة امرئ القيس، حين سئلوا: بماذا بكى ابن خذام الديار[143]؟

لا شك أن المقدمة الطللية لم تتوقف عند البكاء على الديار، بل تعددت وحداتها المعنوية وتطورت مع تطور الشعر، ووفق خصوصية كل شاعر. ولا ريب أن شعراء العصر المملوكي قد ساهموا في ذلك، وأول ملاحظة تسجل في هذا الشأن ابتعاد المقدمة الطللية في شعرهم عن دائرة اهتمامهم، وجعلها من المقدمات الثانوية؛ ففي الدواوين التسعة التي ذكرناها في إحصائنا لم نقع سوى على (16) مقدمة، مما وضعها في المرتبة السابعة بين المقدمات، كما أننا لم نلحظ كثافة في حضورها عند شاعر من الشعراء، كما كان الأمر مع بعض المقدمات الأخرى، مثل مقدمة وصف الطيف أو الحنين.. وإنما توزعت المقدمات على الشعراء بنسب متقاربة، كما نصيب الحلي منها (5) مقدمات وتبعه البوصيري وابن نباتة وابن الوردي، لكل منهم ثلاث مقدمات، ومقدمة واحدة للشاب الظريف، وأخرى لابن مكانس.

ومما يعزز ضآلة تلك النسب، غياب المقدمة من الدواوين الأخرى،

يضاف إلى ذلك أن نسبة المقدمة الطللية بين المقدمات في شعر كل شاعر من أولئك الذين اهتموا بها ضئيلة وهامشية. فهي لم تتجاوز نسبة (50٪) عند ابن الوردي و(30) عند البوصيري و(16.66) عند ابن مكانس؛ إلا لندرة المقدمات عند هؤلاء الشعراء، فهي عند الأول والثالث (6) مقدمات، وعند الثاني (10) مقدمات.

ولكن موقعها الثانوي بين المقدمات لم يضعف وحداتها المعنوية، فقد حافظت في مجمل النصوص على أغلب الوحدات المعنوية التقليدية، بنسب متفاوتة فيما بينها، وفيما بين الشعراء أيضاً، ويمكن حصر ذلك في عشر وحدات، تأتي متتابعة وفق درجة اهتمام الشعراء بها.

المرتبة الأولى: بكاء الديار والتوجع عليها - ذكرى الأيام التي عاشها الشاعر فيها - ذكر النساء اللواتي صادفهن فيما مضى.

المرتبة الثانية: الدعاء بالسقيا للديار - ذكر المواضع والأماكن.

المرتبة الثالثة: وصف الأطلال - وصف رحيل الظعن.

المرتبة الرابعة: تحية الأطلال - الوقوف عليها.

المرتبة الخامسة: الحكمة والزهد.

كما أخذ الشعراء من تلك الوحدات بنسب متفاوتة، فقد حقق ابن نباتة أعلى نسبة بتعرضه لـ (72.72٪) منها. ثم جاء الحلي والشاب الظريف في الدرجة الثانية بنسبة (63.63٪) لكل من ابن الوردي والبوصيري، ويبقى ابن مكانس أقلهم اهتماماً بتلك الوحدات حيث حقق نسبة (27.27٪) فقط.

غير أن تكرار بعض الوحدات عند الشعراء لم يجعل من المقدمة الطللية مقدمة ذات سمة واحدة أو ذات صبغة تقليدية مطلقة؛

فقد تلونت كل وحدة بلون شاعرها، إن كان من حيث كثافة الحضور أو من زاوية الرؤية والنسيج الفني، مما أضفى طابعاً خاصاً لكل مقدمة وعند كل شاعر. ويمكن لنا ملامسة تلك الصورة من خلال قراءة بعض الوحدات المعنوية عند أكثر من شاعر واحد، من ذلك:

وصف الأماكن: اشتُهر في المقدمة الطللية أن يقف الشاعر على الديار فيصف ما أصابها من تغير واندثار، وما يرى فيها من حيوانات تدل على أن الديار خالية من سكانها، وقد شاع في ذلك قول امرئ القيس على الطويل[144]:

تَرَى بَعَرَ الأرآمِ فِي عَرَصَاتِها وقيعانِها كأنَّهُ حَبُّ فُلْفُلِ

ففي البيت وصف حسي ينقل الصورة بتفاصيلها، وهو وصف ابتعد عنه الشعراء في العصر المملوكي لاهتمامهم بالعلاقة المعنوية مع المكان، فالديار عند البوصيري متلاحمة مع المحب، تحمل سقمه وشوقه وموته. «الكامل»[145]:

ما للدِّيارِ ولِلْمُحِبِّ كأنَّما مُزِجَتْ حَمَائِمُهَا لَهُ بِحِمَامِ
عهدِي بها وكأنَّ مُنْهَلَ الحيَا دَمْعِيْ ومُصْفَرَّ البَهَارِ سَقَامِي[146]

والترابط بين الشاعر والديار عند الحلي قائم على فكرة الفناء المادي والانتعاش الروحي. يقول على الكامل[147]:

دِمَنٌ لنَا فِي الجَامِعَيْنِ تَكَرَّرَتْ، مِنْ بَعْدِهَا أعلامُها والمَعْهَدُ[148]
دَرَسَ الزَّمَانُ جَدِيدَهَا بِبَدرِ البِلَى فَالقَلْبُ يَبْلَى، والهَوَى يَتَجَدَّدُ

والصمت في ربع عزة لا يعني عند ابن نباتة الموت، وإنما الاضطراب الداخلي الذي يعيشه الشاعر؛ من جراء الذكرى ومخاطبة ما ضاع من صفاته الموضوعية، ومن ذلك قوله على الكامل[149]:

رَبْعٌ لِعَزَّةَ صَامِتٌ لاَ يَفْهَمُ وَقُلُوبُنَا فِي رَسْمِهِ تَتَكَلَّمُ

لاحظنا أن الصورة المعنوية التي رصدها الشعراء اختلفت، ليس عند الصورة الحسية التي نقلها امرؤ القيس فحسب، بل بين الشعراء أنفسهم أيضاً، مما يعطي خصوصية تناول كل شاعر للوحدة المعنوية الواحدة.

- **ذكرى الأيام والليالي**: إن الوقوف على الأطلال هو في جوهره استرجاع للأيام الماضية، وفي ذلك يقول البوصيري على البسيط[150]:

لَوْلاَ الْهَوَى لَمْ تُرِقْ دَمْعاً عَلَى طَلَلٍ وَلاَ أَرِقْتَ لِذِكْرِ الْبَانِ وَالْعَلَمِ

إلا أن طريقة التعبير عن تلك الذكرى تختلف من شاعر لآخر، ومن عصر لعصر، وإذا كان حديث الذكرى يمثل وحدة معنوية صغيرة ضمن المقدمة الطللية في الشعر الجاهلي، فإن تلك الوحدة الصغيرة أصبحت في الشعر المملوكي غاية المقدمة وجوهرها؛ فاتسعت حتى شملت كل تفاصيلها، كما أنها - أي الوحدة المعنوية الصغيرة - لم تعد فضاء لسرد تفاصيل دقيقة للمغامرة العاطفية، كما فعل امرؤ القيس في سرده لمغامرته التي بدأها بقوله على الطويل[151]:

وَبَيْضَةِ خِدْرٍ لاَ يُرَامُ خِبَاؤُهَا تَمَتَّعْتُ مِنْ لَهْوٍ بِهَا غَيْرَ مُعْجِلِ

وإنما أصبحت فضاء تداخلت فيه الوحدات المعنوية الأخرى، وشكلت معها صورة تعبر عن توجّع الشاعر، لفقده تلك الأيام والليالي، ولذلك لم نعد نجد الشاعر يتحدث عن مغامرة ما بدقة حديث امرئ القيس، وإنما يتحدث عن سعادة كان يعيشها، وليال قطعها في الربع بانتشاء. «الكامل»[152]:

....

حَتَّى كَأَنِّيَ لِلْخَلاَعَةِ آخِذٌ بِيَدِ الصِّبَا مِنْ صَرْمِهِنَّ بِثَارِ[153]

يضاف إلى ذلك أن تلك الوحدات المعنوية الصغيرة لم تعد تشبع حاجة الشاعر في كل الأغراض والواقع، ولذلك لجأ الشاعر إلي إبداع التناسب بينها وبين غرض القصيدة، وهذا ما سنلمسه في المبحث التالي، غير أننا نريد الإشارة الآن إلى أن ذلك التناسب أضاف إلى المقدمة الطللية وحدة معنوية جديدة، وهي الحكمة الممزوجة بالزهد، بخاصة في القصائد ذات المضمون الديني. يقول البوصيري في إحدى مقدماته الطللية على البسيط[154]:

فَلاَ تَرُمْ بِالمَعَاصِي كَسْرَ شَهْوَتِهَا　　إنَّ الطَّعَامَ يُقَوِّيْ شَهْوَةَ النَّهَمِ

وَالنَّفْسُ كَالطِّفْلِ إنْ تُهْمِلْهُ شبَّ على　　حُبِّ الرَّضَاعِ، وَإنْ تَفْطِمْهُ يَنْفَطِمِ

8 – مقدمة الحكمة:

تُختم القصيدة العربية النمطية عادة بأبيات الحكمة، ولذلك لم نجد لمقدمة الحكمة مكاناً يذكر بين المقدمات التي شاعت في عصور الشعر العربي، باستثناء انتشار بعض وحداتها المعنوية الصغيرة هنا وهناك، بخاصة في القصائد الدينية، بالإضافة إلى محاولة بشار بن برد صياغة مقدمة مستقلة للحكمة؛ ولكنه لم يتجاوز بذلك القصيدة الواحدة[155] فظلت تلك المقدمة غائبة تندرج ضمن المقدمات النادرة التي قد يتطرق إليها شاعر ما، وغالباً ما يقع ذلك في قصائد الرثاء، لما يثيره الموضوع من تفكير وتأمل في الوجود الإنساني بشكل عام، أما إذا خرجت عن ارتباطها بقصيدة الرثاء، فإنها تتلون بتلون الموضوع، وهذا ما شكل سمتها الأساسية في الشعر المملوكي.

فقد جاءت في الرتبة الثامنة وانحصرت في شعر الحلي من دون غيره باستثناء مقدمة واحدة لابن نباتة، ويمكن اعتبارها مقدمة ضعيفة في إطارها أيضاً، لأنها لم تنبع - كما صرح صاحبها - من روح

الشاعر التأملية بقدر ما كانت تعبيراً عن هاجسه في الشكوى من الفقر والغربة والشيب، يضاف إلى ذلك أن الشاعر تعمد فيها الملاءمة بين مضمونها، وتزهّد الممدوح، ومنها على الخفيف[156]:

مَنْ يُحَارِبْ حَوَادِثَ الدَّهْرِ يُخْفِيْ   لَوْنَ فَوْدَيْهِ في غُبَارِ الحُرُوبِ[157]
أيُّ فَرْعٍ جَوْنٍ عـلـى عَنَتِ الأيـ   ـامِ يَبْقَى وَأيُّ غُصْنٍ رطيبِ[158]
مَنَعَتْنِي الدُّنْيَا جَنًى فَتَزَهَّدْ   تُ وَلَكِنْ تَـزَهُّـدَ المغْـلُـوبِ
وَوَهَتْ قُوَّتِي فَأعْرَضْتُ كُرْهاً   عَـنْ لِقَـاءِ المكْرُوهِ وَالمحْبُـوبِ

ويظهر تلونها مع غرض القصيدة بشكل جلي عند الحلي، بحكم كثافة حضورها في شعره بالنسبة إلى سابقه، فقد توزعت عنده المقدمة على قصائد الرثاء والتحريض.

تعبر مقدمات الحكمة المرتبطة بقصائد الرثاء عن موقف الشاعر من وحدتين كبيرتين هما: الموت والزمن، إلا أن ذلك الموقف لا يتبلور بشكل فلسفي جدلي، بقدر ما يكشف آراء عامة متقطعة يربط الشاعر فيما بينها مما يمت إلى موضوع القصيدة بصلة؛ فالموت حد من حدود العالم، يطال كل شيء، ولا يستطيع أحد مقاومته أو النجاة منه، يقول على البسيط[159]:

حَبْلُ المُنَى بِحِبَالِ اليَأسِ مَعْقُودُ،   وَالأمْنُ مِنْ حادِثِ الأيَّامِ مَفْقُودُ
وَالمرءُ مَا بَيْنَ أشْرَاكِ الرَّدَى غرضٌ   صَمِيمُهُ بِسِهامِ الحَتْفِ مَقْصُودُ
لا تَعْجَبَنَّ، فَمَا فِي المَوْتِ مِنْ عَجَبٍ   إذْ ذَاكَ حَدٌّ بِـهِ الإنْسَانُ مَحْدُودُ
فَالمُسْتَفَادُ مِنَ الأيَّامِ مُرْتَجَعٌ   وَالمُسْتَعَارُ مِنَ الأعْمَارِ مَرْدُودُ[160]
وَلِلْمَنِيَّةِ أظْفَارٌ، إذَا ظَفِرَتْ   رَأيْتَ كُلَّ عَمِيدٍ وَهْوَ مَعْمُودُ
لَمْ يَنْجُ بِالبَأسِ مِنْهَا مَعْ شَرَاسَتِهِ   لَيْثُ العَرِينِ وَلاَ بِالحِيلَةِ السِّيْدُ[161]

أما الزمن، فله سمة واحدة هي التقلب، ولذلك لا اطمئنان معه، ولا ركون إلى هدنته، وهو بذلك يتقاطع مع الموت في نقطتين: الأولى: عجز الإنسان عن مقاومته، والثانية: الافتقار إلى الأمان معه. وقد سمح هذا التقاطع للشاعر بالتطرق إلى وحداتهما المعنوية في القصائد المتعلقة بغرض الرثاء؛ فهما يعبّران عن طبيعة العلاقة الجدلية بين الحياة والموت، وبالتالي فإن ذكرهما يدفع المفجوع بموت عزيز إلي الهدوء والتبصر والتأمل في فناء الدنيا، وهذا ما يقدم للنفس السلوان والصبر.

والزمن هو الموت في قوله على الطويل[162]:

هُوَ الدَّهْرُ مُغْرًى بِالكَرِيمِ وسَلْبِهِ فَإنْ كُنْتَ فِي شَكٍّ بِذَاكَ فَسَلْ بِهِ

ومع تلون غرض القصيدة، وانتقاله إلى التحريض والحماسة للأخذ بثأر، أو للدفاع عن حصن، تأخذ مقدمات الحكمة لغة موجزة، تعتمد تضمين الأمثال لكثافتها التعبيرية، وذلك بدافع شحن المحرض بدفعات متتالية من المثيرات الخاصة والعامة، وينقسم ذلك الحض على الفعل إلى قسمين مرتبطين بطبيعة المخاطب، والغاية المرجوة منه، فحين أراد حث السلطان الملك المنصور نجم الدين[163] على حضور حصار قلعة «إربل»[164] مع جيشه، ابتغى الحرص في الوقت نفسه على لباقة مخاطبة السلطان، وعلى صيغة المدح، ولذلك ركز في خطابه على قوة السلطان وأتبعها بغرور الأعداء، يقول على الرجز[165]:

أَبْدِ سَنَا وَجْهِكَ مِنْ حِجَابِهِ فَالسَّيْفُ لاَ يَقْطَعُ فِي قِرَابِهِ
وَاللَّيْثُ لاَ يُرْهَبُ مِنْ زَئِيْرِهِ إذَا اغْتَدَى مُحْتَجِباً بِغَابِهِ
وَالنَّجْمُ لاَ يَهْدِي السَّبِيلَ سَارِياً إلاَّ إذَا أَسْفَرَ مِنْ حِجَابِهِ
وَالشَّهْدُ لَوْلاَ أنْ يُذَاقَ طَعْمُهُ لَمَا غَدَا مُمَيَّزاً عَنْ صَابِهِ[166]
إذَا بَدَا نُورُكَ لاَ يَصُدُّهُ تَزَاحُمُ المَوْكِبِ فِي ارْتِكَابِهِ

وحين أراد تحريض السلطان الملك الصالح شمس الدين[167] على التحرز من المغول دفاعاً عن رفعة الشأن، وكرامة الموقع والنفس، كشفت الحكمة في مقدماته العلاقة الجدلية بين المعاني السامية، كالمجد والعزة، والتضحية من أجلها، ومنه على البسيط[168]:

لاَ يَمْتَطِي المَجْدَ مَنْ لَمْ يَرْكَبِ الخَطَرَا   وَلاَ يَنَالُ العُلَى مَنْ قَدَّمَ الحَذَرَا
وَمَنْ أرَادَ العُلَى عَفْواً بِلاَ تَعَبٍ   قَضَى، وَلَمْ يَقْضِ مِنْ إدْرَاكِهَا وَطَرَا

ولأن الأمر في العلاقة مع المغول يحتاج إلى الحزم والرأي السديد لدقة الوضع، فإن الخطاب يتغير بما يلائم ذلك، وتصبح الحكمة في الرأي القويم والنفس العزيزة. يقول على البسيط[169]:

وَأحْزَمُ النَّاسِ مَنْ لَوْ مَاتَ مِنْ ظَمَأٍ   لاَ يَقْرَبُ الوِرْدَ حَتَّى يَعْرِفَ الصَّدَرَا
أغْزَرُ النَّاسِ عَقْلاً مَنْ إذَا نَظَرَتْ   عَيْنَاهُ أمْراً غَدَا بِالغَيْرِ مُعْتَبِرَا
فَقَدْ يُقَالُ عِثَارُ الرِّجْلِ إنْ عَثَرَتْ،   وَلاَ يُقَالُ عِثَارُ الرَّأْيِ إنْ عَثَرَا
مَنْ دَبَّرَ العَيْشَ بِالآرَاءِ دَامَ لَهُ   صَفْواً، وَجَاءَ إلَيْهِ الخَطْبُ مُعْتَذِرَا

9 - المقدمة الوصفية:

لا نقصد بـ «الوصف» الدلالة العامة للكلمة، وإلا لما استطعنا فصل المقدمات السابقة عن هذه المقدمة، لأنها جميعاً تدخل في باب الوصف؛ أي أن الشاعر يعبر عن نفسه، ومحيطه من خلال الوصف؛ وذلك إن كان الأمر يتعلق بمدح أو رثاء أو هجاء، وبالوجهين الحسي والمعنوي. ونقصد بالدلالة فن الوصف بحد ذاته، باعتباره وسيلة لنقل المشهد الواقعي إلى ذهن المتلقي، من خلال رؤية الشاعر الفنية.

إن المقدمة الوصفية بهذا المعنى لم تتجاوز المواقع الثانوية بين

المقدمات الشعرية الأخرى في الشعر العربي بشكل عام، على الرغم من تنوعها في العصر العباسي الثاني على يد البحتري وابن الرومي، مثل وصف الحرّاقات وحلبة السباق ووصف البرك ونهر دجلة والرحيل بالنفس، ووصف الثلج والصقيع... إلخ[170].

وقد عمق الشعراء في العصر المملوكي دورها الثانوي، بل إنهم قللوا من أنواعها، إذ اقتصرت على وصف الرياض والربيع والخيل.. وتعود أسباب ذلك إلى تنوّع المتن الموضوعاتي في القصيدة العربية بشكل عام، ودخول الوصف فيها، كجزء داخلي يعمل في البناء العام. يضاف إلى ذلك أن المقدمة الشعرية، كما ذكرنا سابقاً، ارتبطت في الشعر العربي بقصيدة المدح بالدرجة الأولى، وبالتالي فإن مناسبة المقدمة الوصفية لنفسية المتلقي الأول/ الممدوح ضعيفة، ولذلك فإن أغلبها - أي القصائد المدحية المقدمة بمقدمة وصفية - قيلت في شعرنا المرصود، إما بمدح قاضٍ أو صديق، وهما متلقّيان من الدرجة الثانية من حيث نمطية الممدوح. لأن مدحهما يتجاوز الموقف الرسمي، وهذا ما فعله ابن خطيب داريا في قصيدتين افتتحهما بمقدمتين وصفيتين، بدأ الأولى بقوله على البسيط[171]:

زُرْ الجزيرةَ وَقْتَ اللَّيْلِ في القَمَرِ وَاغْنَمْ بِهَا لَذَّةَ الآصَالِ والبُكَرِ
وَخُذْ بِحَظِّكَ مِنْ تِلْكَ الجِنَانِ فَكَمْ لِلأُنْسِ مِنْ وَطَنٍ فِيهَا وَمِنْ وَطَرِ

ويصف في الثانية مصر، وذلك على البسيط[172]:

وَلاَ عَدَا الأُنْسُ مِصْراً إِنَّهَا بَلَدٌ نِعْمَ المُقَامُ لِذِي الدنيا وَذِي الدِّينِ

أما إذا كان الممدوح سلطاناً - وهو نادر - فإن المقدمة الوصفية تناسب الزمان والمكان.

وهذا ما نجده عند الحلي، فقد قدم أربع قصائد بمقدمات وصفية.

قصيدتان منها في مدح السلاطين؛ الأولى في مدح ناصر الدين محمد بن قلاوون[173] وذلك على الكامل[174]:

خَلَعَ الرَّبيعُ عَلى غُصُونِ البَانِ   حُلَلاً فَوَاصِلُهَا عَلى الكُثْبَانِ

وقال الثانية في مدح السلطان المنصور الصالح شمس الدين عند نزوله بالصُّور[175]، فوصف مجلسه وما فيه من ماء وأشجار وأزهار وغناء ورقص الصُّور، وذلك على البسيط[176]:

مِنْ نَفْخَةِ الصُّورِ أَمْ مِنْ نَفْحَةِ الصُّوَرِ   أَحْيَيْتِ يَا رِيحُ مَيْتاً غَيْرَ مَقْبُورِ[177]

أَمْ مِنْ شَذَى نَسْمَةِ الفِرْدَوسِ حين سَرَت   عَلَى بِلِيلٍ مِنَ الأَزْهَارِ مَمْطُورِ

أما القصائد الأخرى التي قدمها الحلي بالوصف، تخرج عن ارتباطها بالقصيدة المدحية النمطية، مثل قصيدته في الحماسة التي قدمها بوصف الخيل في لحظة طرادها وحركتها القوية. وذلك على الكامل[178]:

لِمَنِ الشَّوازِبُ كَالنَّعَامِ الجُفَّلِ   كُسِيَتْ جِلالاً مِنْ غُبَارِ القَسْطَلِ[179]

يَبْرُزْنَ فِي حُلَلِ العَجَاجِ عَوَابِساً   يَحْمِلْنَ كُلَّ مُدَرَّعٍ وَمُسَرْبَلِ[180]

ومما يلاحظ من ذلك تناسب المقدمة مع غرض القصيدة، وغياب الكثير من أنواع المقدمات الوصفية التي أسَّس لها الشعر قبل العصر المملوكي. وهذا يدل على أن الشعراء طرقوا من المقدمات ما لاءم روحهم ووافق موضوعاتهم الشعرية، فالمقدمة الشعرية بشكل عام جزء من بناء نمطي محدد للقصيدة العربية، يتعامل معها الشاعر وفق موقفه وغرضه.

وهذا ما تؤكده المقدمات الثانوية المتبقية التي استعملها الشعراء في هذا العصر، مع العلم أن بعضها كان في عداد المقدمات الرئيسية في بعض العصور.

10 - المقدمة الدينية:

لعل جذور المقدمة الدينية تعود إلى نشوء قصائد الحنين إلى الأماكن المقدسة بوصفها وطن المسلم. غير أنها لم تستقل بنفسها قبل ابن الرومي في العصر العباسي الثاني. ثم تعززت في العصر الفاطمي حيث شاعت القصائد الدينية[181].

تعد في شعرنا المرصود من المقدمات الثانوية التي تضاءلت نسبتها إلى (1.12) وانحصرت في شعر البوصيري وارتبطت بقصائد المديح الديني بشكل عام والمديح النبوي بشكل خاص، وقد انحصرت وحداتها المعنوية في أربع نقاط:

أولاً: الشعور بالذنب وتأنيب الضمير، والبحث عن المغفرة والتوبة. منه على الكامل[182]:

وَافَاكَ بالذَّنْبِ العَظِيمِ المُذْنِبُ   خَجِلاً يُعَنِّفُ نَفْسَهُ وَيُؤَنِّبُ

ثانياً: شكر الله على نعمه، منه على الطويل[183]:

إلهِيْ عَلَى كُلِّ الأمُورِ لكَ الحَمْدُ   فَلَيْسَ لِمَا أوْلَيْتَ مِنْ نِعَمٍ حَدُّ

ثالثاً: توبيخ النفس على معصيتها، منه على البسيط[184]:

إلى مَتَى أنْتَ باللَّذَّاتِ مَشْغُولُ   وَأنْتَ عَنْ كُلِّ مَا قَدَّمْتَ مَسْؤُولُ
فِي كُلِّ يَوْمٍ تَرَجِّي أنْ تَتُوبَ غَداً   وَعَقْدُ عَزْمِكَ بالتَّسْوِيفِ مَحْلُولُ

رابعاً: الحكمة المبنية على الزهد، منه على الكامل[185]:

ذَهَبَ الشَّبَابُ وَسَوْفَ أذْهَبُ مِثْلَمَا   ذَهَبَ الشَّبَابُ وَمَا امْرُؤٌ بِمُخَلَّدِ
إنَّ الفَنَاءَ لِكُلِّ حَيٍّ غَايَةٌ   مَحْتُومَةٌ إنْ لَمْ يَكُنْ فَكَأنْ قَدِ

تجدر الإشارة هنا إلى أن انتشار القصائد الدينية في الشعر

المملوكي لم يدفع المقدمة الدينية إلى مركز الصدارة، فقد فضَّل أغلب الشعراء أن يُبدأ المديحُ النبوي بالغزل أو الوقوف على الطلل مع التنبيه إلى توظيف المقدمتين بما يخدم غرض القصيدة، ولم يمنع من دخول عناصر دينية في المقدمتين كتوطئة للخروج إلي الغرض أو كتجديدٍ يناسب المديح الديني، إلا أن ذلك بقي في إطار المقدمات التقليدية، ولم يُعزز موقع المقدمة الدينية كما ذكرنا.

11 - مقدمة الشكوى من الأيام والدهر:

تعد من تجديدات شعراء العصر العباسي الذين كانوا يعبرون عن معاناتهم منطلقين من وجدانهم الفردي، كأبي تمام، أو من وجدانهم الجماعي، كابن المعتز (296هـ)، وكذلك فعل الشاب الظريف وابن نباتة والحلي، فعبر الأول عن ظلم الزمان ومعاداته، لحظة، شاكياً للممدوح سوء حاله، وهي شكوى، كان يمكن أن ندخلها في باب التكسب لولا غياب تلك الروح من شعر الشاب الظريف بشكل عام، إلا أنه في هذه القصيدة تحدثنا المقدمة والخاتمة معاً عن شكوى موجعة على الكامل[186]:

أَمَلٌ سَعَيْتُ أَجِدُّ فِي إِتْمَامِهِ ... فَعَلامَ حَلَّ الدَّهْرُ عِقْدَ نِظَامِهِ
وإلى مَتَى يَسْعَى الزَّمَانُ لِنَقْضِ ما ... أَسْعَى بِكُلِّ الجُهْدِ فِي إِبْرَامِهِ

ويقول في الخاتمة:

مَا بَالُ حَظِّي كُلَّمَا قَدَّمْتُهُ ... دَفَعَتْهُ أَيَّامِيْ إِلَى إِحْجَامِهِ
أَأُذَلُّ فِي أَيَّامِ مَنْ قَدْ كَانَ لِيْ ... ظَنٌّ بِنَيْلِ العِزِّ فِي أَيَّامِهِ

ويعبر ابن نباتة عن شكواه انطلاقاً من روح التكسب التي شاعت

في شعره، فهو الطالب الثاني للولاية من بين الشعراء العرب بعد المتنبي، يقول على الكامل[187]:

أَتَرَى الزَّمَانَ يُعِينُنِي بِولايَةٍ   أَحْمِيْ بِهَا وَجْهِيْ عَنِ التَّسْآلِ

إلا أن غربة ابن نباتة صعَّدت إحساسه بالظلم والشقاء، ولذلك علّت شكواه، وعمَّت ديوانه، وخرج إلى أبواب الممدوحين يُزهق روحه، متبرماً من أوضاعه المادية والإنسانية بشكل عام، من ذلك على الكامل[188]:

يَا سَائِلِي بِدِمَشْقَ عَنْ أَحْوَالِي   قِفْ واسْتَمِعْ عَنْ سِيرَةِ البطَّالِ[189]
وَدَعِ اسْتِمَاعَ تَغَزُّلِيْ وَتَعَشُّقِيْ   مَاذَا زَمَانُ العِشْقِ وَالأَغْزَالِ
طُولَ النَّهَارِ لِبَابِ ذَا مِنْ بَابِ ذَا   أَسْعَى لِعَمْرِ أَبِيكَ سَعْيَ ظِلالِ
لاَ حَظَّ لِيْ فِيْ ذَاكَ إِلاَّ أَنَّهُ   قَدْ خَفَّ مِنْ طُولِ المَسِيرِ طِحَالِيْ
أَسْعَى عَلَى شُغْلٍ وَأَتْرُكُ خُلْوَةً   فَأَعُودُ لاَ عِلْمِي وَلاَ أَعْمَالِي

ويتفرد الحلي عن سابقيه بترفعه عن الشكوى المهرقة لماء الوجه، فبدا أكثر صلابة مع الإشارة إلى الأوضاع السياسية العامة بما فيها من اضطراب ونفاق، يذهبان بالعدالة الاجتماعية، يقول على الكامل[190§]:

خَطْبٌ لِسَانُ الحَالِ فِيهِ أَبْكَمُ   وَهَوًى طَرِيقُ الحَقِّ فِيهِ مُظْلِمُ
وَقَضِيَّةٌ صَمَتَ القُضَاةُ تَرَفُّعاً   عَنْ فَصْلِهَا، والخَصْمُ فِيهَا يَحْكُمُ
أَمْسَى الخَبِيرُ بِهَا يُسَائِلُ: مَنْ لَهَا؟   فَأَجَبْتُهُ، وَحُشَاشَتِي تَتَضَرَّمُ
إِنْ كُنْتَ مَا تَدْرِيْ، فَتِلْكَ مُصِيبَةٌ   أَوْ كُنْتَ تَدْرِيْ، فَالمُصِيبَةُ أَعْظَمُ
أَشْكُو فَيُعْرِضُ عَنْ مَقَالِيْ ضَاحِكاً   والحُرُّ يُوجِعُهُ الكَلاَمُ وَيُؤْلِمُ

وعلى الرغم من ذاك التباين فإن هذه المقدمة لا تستطيع أن تحمل

سوى إشارة عابرة للتعبير عن الوجدان الفردي أو الوجدان الجماعي؛ لأنها ليست المنبر الملائم، إذا ما أخذنا بعين الاهتمام ارتباط المقدمة في الشعر العربي بقصيدة المدح، وما لتلك القصيدة من شروط لا تسمح بالإساءة إلي المتلقي، أو إفساد صفوته؛ ولهذا تشبثت القصيدة النمطية بالغزل وما شاكله.

12 - مقدمة رحيل الظعن:

إن المرجعية الفنية لهذه المقدمة تعود إلى المقدمة الطللية، فرحيل الظعن جزء من النسيب الذي تحتويه المقدمة الطللية؛ واستقلالها النسبي الذي حققته في العصر الجاهلي لم يدفع بها إلى صدارة المقدمات كما أنها لم تحظ باهتمام الشعراء من العصر العباسي، على الرغم من أنه شهد حركة تجديد واسعة على مستوى المقدمات الشعرية، وها هي مرة أخرى في موقع هامشي في الشعر المملوكي، ولم تحقق غير (0.84) من مجموع المقدمات، وذلك على لسان كل من الشاب الظريف والبوصيري.

ولعل أسباب ذلك التهميش تعود إلى أنها أكثر المقدمات عُرضة للتجاوز، بسبب خصوصية وحداتها المعنوية الصغيرة المشكِّلة لنمطها العام، فهي، على خلاف أغلب المقدمات الأخرى، ترتبط بزمان ومكان محددين، وتحمل معها دلائلها البيئية وطابعها الخاص، وبالتالي فإن الابتعاد عن خاصيتيها الرئيسيتين: الزمان والمكان، سيؤدي إلى الابتعاد عنها، أو على أحسن تقدير، إلى إدماجها كإشارة رمزية ضمن مقدمات أخرى قادرة على استيعاب وحداتها المعنوية، بعد ملاءمتها للوحدة الفنية للمقدمة والقصيدة والشاعر، وهذا ما رأيناه في الشعر المملوكي الذي رصدناه في هذا الشأن.

فالشاب الظريف في مقدمته يتجاوز المناظر الأساسية التي تشكل صورة رحيل الظعن، وهي: الاستعداد للرحيل، وصف الهوادج، وصف النساء[191] إلى مناجاة ربة الهودج بعد استيقاف ركبه، وإبداء ولعه وحبه فيها، يقول على البسيط[192]:

يَا ربَّةَ الهَوْدَجِ المحميِّ جَانِبُهُ   إلاَمَ حُبُّك يُغْرِينِي وَيُغْرِي بِيْ
ظَنَنْتُ أنَّ شَبَابِيْ فيكَ يَشْفَعُ لِيْ   وَأنَّ جُودَ يَدِيْ يَقْضِيْ بِتَقْرِيبِيْ

أما البوصيري فقد حافظ على نمطية المقدمة أكثر من سابقه، إذ تحدث عن الوداع والخيل والركائب المدماة، ووصف نساء الهودج، بقوله على الرمل[193]:

سَارتِ العيْسُ يُرجِعْنَ الحَنِينَا   وَيُجَاذِبْنَ مِنَ الشَّوْقِ البُرِيْنَا
دَامِيَاتٍ مِنْ حَفَى أخْفَافُهَا   تَقْطعُ البِيْدَ سُهُولاً وحُزُونَا[194]
وعَلى طُولِ طَواهَا حُرِمَتْ   عُشْبَهَا المُخْضَرَّ والمَاءَ المَعِينَا
أسَرتْ ألبَابَنَا لمَّا سَرتْ   تَحْمِلُ الحُسْنَ بُدُوراً وغُصُونَا
كُلُّ سَمراءَ ومَا أنْصَفْتُهَا   فَضَحَتْ سُمرَ القَنَا لوْناً ولِينَا

إلى جانب تلك المقدمات الرئيسية والثانوية نجد ثلاث مقدمات نادرة هي:

- **التهنئة بالعيد**: وهي من المقدمات الجديدة التي أتى بها شعراء العصر العباسي[195] ولكنها لم تلفت انتباه الشعراء بعد ذلك لارتباطها بالمناسبة. وكذا كان أمرها مع شعراء العصر المملوكي، فقد أتى منه ابن نباتة بمقدمتين، هنأ فيهما ممدوحه[196]، «البسيط»:

عِيدٌ يعُودُ إلى هَذا الثَّنا العَالِيْ   بِخَادِمَيْ أُفْقِهِ يُمْنٍ وإقْبَالِ
مَطالِعُ بِنُجومِ السَّعْدِ حَالِيَةٌ   عَلَى حِمًى بِبُدُورِ الفَضْلِ مِخْلالِ[197]

- **الفخر**: يبدو أنه من المستهجن البدء بالفخر عند الممدوحين، إلا أن ذلك لم يمنع الشعراء من إشباع أناهم في الأغراض المناسبة، كلحظة الحديث عن وقعة حربية، ومن ذلك قصيدة الحلي في إحدى الوقائع التي قالها على الطويل[198]:

سَلُو بَعْدَ تسْأَلِ الْوَرَى عَنْكُم عَنِّيْ، فَقَدْ شَاهَدُوا مَا لَمْ يَرَوا مِنْكُم مِنيْ

وعلى خلاف الإحساس بالذات الفردية، يفتخر الشاب الظريف بذاته الجماعية، من خلال انتمائه العربي الإسلامي، الذي قدم به قصيدته في مدح النبي صلى الله عليه وسلم، ولا شك أن في ذلك تماهياً بنسب الرسول وعقيدته، يقول على البسيط[199]:

أرْضَ الأحِبَّةِ مِنْ سَفْحٍ وَمِنْ كُثُبِ سَقَاكِ مُنْهَمِرُ الأنْوَاءِ مِنْ كَثَبِ[200]
ولا عدت أهلك النَّائِينَ مِنْ نَفَسِ الصَّـ ـبا تَحِيَّةُ عَانِي القَلْبِ مُكْتَئِبِ
قَومٌ هُمُ العَرَبُ المَحْمِيُّ جَارُهُمُ فَلا رَعَى اللهُ إلاَّ أوْجُهَ العَرَبِ
أعَزُّ عِنْدِي مِنْ سَمْعِي وَمِنْ بَصَرِي وَمِنْ فُؤَادِيَ وَمِنْ أهْلِي وَمَنْ نَشَبِي[201]

- **الحث على المسير**: بين المقدمة الطللية والمقدمة الدينية، أوجد ابنُ دقيق العيد مقدمته اليتيمة التي حث فيها الركائب على المسير نحو الديار المقدسة، مازجاً بين الحكمة والإشارات الدينية ومنازل الطلل، ومنها على الكامل[202]:

يَا سَايِراً نَحْوَ الحِجَازِ مُشَمِّراً اجْهَدْ فَدَيْتُكَ في المَسِيرِ وَفي السُّرَى[203]
وَتَدَرَّعِ الصَّبْرَ الجَمِيلَ وَلاَ تَكُنْ في مَطْلَبِ المَجْدِ الأثِيلِ مُقَصِّراً[204]
اقْصِدْ إلى حَيْثُ المَكَارِمِ وَالنَّدَى يَلْقَاكَ وَجْهُهُمَا مُضِيئاً مُقْمِراً
وإذا سَهِرْتَ في طَلَبِ العُلا فَحَذَارِ ثُمَّ حَذَارِ مِنْ خَدْعِ الكَرَى

إن النسبة المرتفعة للقصائد الخالية من المقدمات في الدواوين المرصودة في الجداول الآتية، تشكك في مشروعية صورة البناء الهيكلي، بخاصة أن تلك القصائد تخلت عن تلك الصورة لخلوها من العنصر الرئيس، وهو المقدمة، ثم استدعى ذلك خلو القصيدة من مفهوم التخلص، كوسيلة انتقال من المقدمة إلى موضوع القصيدة.

والمقدمة كما رأينا هي أبرز عنصر في نمطية القصيدة المدحية، والالتزام بها مرتبط بآداب مخاطبة الممدوح في المجالس الرسمية. أما التخلص لا يعد وحدة بنائية إلى جانب المقدمة أو الخاتمة أو المتن، وإنما وسيلة ربط بين الوحدات البنائية، فهو يغيب إن غابت المقدمة التي يربط بينها وبين غرض القصيدة، وبالإضافة إلى أنه عنصر ربط كباقي عناصر الربط الأخرى في القصيدة العربية كالتكرار والضمائر والأسماء والحروف... إلخ.

ولا تشكل الخاتمة أيضاً وحدة بانية مستقلة عن موضوع القصيدة، لأنها جزء منه، أو نهايته أو خاتمته، كيفما كانت دعاء أو حكمة أو غير ذلك، مما يلائم غاية الشاعر وتوجيهه، ويؤكد هذا أنها لا تحتاج إلى وسيلة ربط بينها وبين موضوع القصيدة.

من هذا المنطلق فإن صورة البناء الخارجي تشير إلي نمطين من القصائد: قصائد بمقدمات، وقصائد بلا مقدمات. تمثل الأولى نمطاً رسمياً، وتمثل الثانية نمطاً ذاتياً، وذلك في موقف الشاعر على أقل تقدير.

الهوامش

1) العمدة في صناعة الشعر ونقده: الحسن بن رشيق. تح: محيي الدين عبدالحميد. ط 5 دار الجيل. بيروت 1981 ص 231/1.

2) العمدة 239/1. والطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز: يحيى العلوي. تصحيح سيد المرصفي. مصر 1914 ص 183/3.

3) العمدة 123/3. ومنهاج البلغاء وسراج الأدباء: حازم القرطاجني. تح: الخوجة. ط 2 بيروت 1981 ص 355.

4) مقدمة القصيدة العربية في العصر الأموي: حسني عطوان. مصر ص 11.

5) شعراء النصرانية قبل الإسلام: لويس شيخو. ط 2 دار المشرق، بيروت، 161/1.

6) مقدمة القصيدة في العصر الأموي 15-20.

7) ديوان لبيد بن ربيعة العامري: دار صادر، بيروت 1966 ص 44.

8) ديوان الأخطل: بيروت ص 27.

9) ديوان بشار بن برد، شرح محمد عاشور. تونس 1976 ص 283.

10) هي وصف سفن الأمين 198هـ التي وضعها على أشكال متعددة للتنزّه في نهر دجلة.

11) ديوان أبي نواس: تح: أحمد الغزالي. دار الكتاب، لبنان ص 414.

12) مقدمة القصيدة في العصر العباسي الثاني: حسين عطوان، دار المعارف، مصر ص 51.

13) ديوان البحتري: تح: حسن كامل الصيرفي، ط 2 مصر 1972 ص 24/1.

14) أمثال «ذو الرمة - 117هـ والقطامي - 190هـ وأشجع السلمي - 195هـ».

15) ديوان عبدالله بن قيس الرقيات: تح: محمد نجم، بيروت 1985 ص 1، 20، 87.

16) النقد الأدبي الحديث: محمد غنيمي هلال ط 3، القاهرة 1964 ص 220-222.

17) نقد الشعر: قدامة بن جعفر، تح: كمال مصطفى، مصر 1975 ص 123-124.

18) ديوان ابن نباتة المصري: دار إحياء التراث العربي، لبنان ص 273.

19) صفي الدين الحلي، حياته وآثاره وشعره: محمد إبراهيم حَوَّر. ط 2 دار الفكر، دمشق، بيروت 1990، ص 80.

20) ديوان صفي الدين الحلي: دار صادر، بيروت ص 18.

21) الديوان 84.

22) جمة: الكثير من كل شيء. الليث (ويضم) واللباث واللباثة واللبيثة: المكث والتوقف والإبطاء.

23) الديوان 5.

24) نفسه 377.

25) نفسه 455.

26) الريم: الظبي الخالص البياض. حاميم: يقال: آل حاميم، هناك سبع سور قرآنية استهلت بـ «حم».

27) الديوان 26.

28) ثواقباً: ثقب النار ثقوباً: اتقدت. كناية عن حرقة البكاء، ولوعة الحب.

29) الديوان 385.

30) ديوان الشاب الظريف: تح: ماكر هادي شاكر، ط 1 بيروت 1985 ص 107.

31) نفسه 176.

32) ديوان فخر الدين بن مكانس: مخطوط رقم 2547 دار الوثائق، الرباط، ورقة 10.

33) الأشنب: البارد الطيب.

34) ذو مرة: صاحب الخلق القوي والأصالة والعقل.

35) ديوان ابن حجر العسقلاني: أنس الحُجَر في أبيات ابن حَجَر: تح: شهاب الدين أبو عمرو ط 2، بيروت 1988 ص 49.

36) الديوان 36.

37) الديوان 17.

38) الديوان 176.

39) الديوان 218.

40) المؤيد إسماعيل بن الأفضل، علي بن المظفر محمد بن المنصور. ملك حماة، عرف بأبي الفداء وبكتابه «المختصر في أخبار البشر» توفي سنة 732هـ.

41) بدليس: بلد بأرمينية. معجم البلدان: ياقوت الحموي. ط 1 مصر 1906 ص 90/2.

42) الديوان 682.

43) كان أو كاد: حصل أو قرب من الحصول.

44) ولي الخلافة في مصر سنة 815هـ لمدة خمسة أشهر فقط.

45) يستهلها بقوله على الكامل: الملك أصبح ثابت الأساس بالمستعين العادي العباس، الديوان 172-177.

46) ابن نباتة المصري أمير شعراء المشرق: عمر موسى باشا ط 2 مصر 1973 ص 142.

47) الديوان 279-380.

48) الديوان 155.

49) عذراء شمطاء: منصوبة بالتبعية لما قبلها. المزاج: خلط الشراب بالماء أو بمشروب آخر.

50) الديوان 707.

51) الديوان 707.

52) الديوان 709.

53) الطلاء: الشراب، أصابها الترخيم في النص لضرورة الوزن.

54) الديوان 715.

55) الديوان 159.

56) أسأره: أبقاه.

57) الديوان 183.

58) الديوان 331.

59) نفسه 146.

60) ديوان ابن خطيب داريا: مخطوط رقم 225 دار الوثائق. الرباط ورقة 5.

61) الديوان 128.

62) الديوان 158.

63) الديوان 193.

64) الديوان 336.

65) لم ير بعض النقاد ما نراه في خمريات الحلي بسبب منهجية البحث المتبعة لديهم في الدرس فقد كانوا يبحثون عن شعراء العرب السابقين في شعر الحلي، وحين وجدوا ضالتهم أفرغوا الشاعر من طاقاته الشعرية. صفي الدين الحلي. ياسين الأيوبي. ببروت 1971م ص 268.

66) الديوان 4.

67) يعطو: العطو: التناول ورفع الرأس واليدين. وظبي عطو: يتطاول إلى الشجر ليتناول منه. الأدماء: الأدمة في الظباء: لون مشرب بياضاً.

68) ديوان الحلي 128.

69) نفسه 140.

70) نفسه 761.

71) نفسه 120.

72) الديوان 4.

73) ديوان الحلي 121.

74) نفسه 566.

75) نفسه 438.

76) نفسه 600.

77) الديوان 122.

78) صفي الدين الحليك ياسين الأيوبي. بيروت 1971 ص 183.

79) شاعر جاهلي، بكى شبابه حين خرج مع امرئ القيس، ومات في الطريق، فسمي عمراً الضائع «المؤتلف والمختلف في أسماء الشعراء وكناهم» الآمدي. بيروت 991 ص 168. ومعجم الشعراء 200.

80) مقدمة القصيدة العربية في العصر العباسي الثاني: حسين عطوان. مصر 112-154.

81) الديوان 315.

82) الديوان 44.

83) الديوان 35.

84) نورة: من نارت نوراً أي نضرت.

85) الديوان 25.

86) ابن نباتة المصري 149-150.

87) الديوان 490.

88) الزرفين: حلقة للباب، وقد زرفن صدغيه جعلهما كالزرفين.

89) معين: ماء جار على وجه الأرض.

90) الديوان 28.

91) الودق: المطر.

92) الديوان 35.

93) نفسه 28.

94) اللمة: الشعر المجاوز شحمة الأذن.

95) الديوان 33.

96) نفسه 35.

97) نفسه 8.

98) اقذاء: ما يقع في العين وفي الشراب.

99) الديوان 28.

100) الديوان 44.

101) الحنين إلى الأوطان: عمرو بن محمد الجاحظ. القاهرة 1923 ص 14-15.

(102

103) العفة: بقية اللبن في الضرع. المزاود: ج مزود: ما يجعل فيه الزاد.

104) قبيعة: التراب المجموعة.

105) أهم تلك التفسيرات القول بأن الأطلال تدل على المشكلة الوجودية الكبرى التي كان يعيشها الإنسان الجاهلي، وهي اختيار القضاء والفناء والتناهي. انظر: مقدمة القصيدة العربية في الشعر الجاهلي. حسين عطوان. مصر 156-161.

106) اديوان 197.

107) الديوان 31.

108) العلاء: يريد علاء الدين أبا الحسن، ابن يحيى بن فضل الله - 769هـ. انظر: الدرر الكامنة في أعيان المئة الثامنة: ابن حجر العسقلاني: دار الجيل. بيروت ص 138/3. وابن نباتة المصري 231.

109) الديوان 197.

110) نفسه 197.

111) الديوان 23.

112) الديوان 199.

113) زين خاتون: لعله اسم امرأته، وخاتون: كلمة أعجمية تطلق على المرأة الشريفة أي ذات الشأن بين قومها، وقد شاع في زمن المماليك إطلاقه مركباً مع آخر قبله.

114) الطفيلة: تصغير تحبب و(فرحة) لعله اسم ابنة الشاعر.

115) نابها: أصابها.

116) يشرع: يرد الماء ويدخله.

117) الديوان 721.

118) الديوان 196.

119) باب البريد: اسم لأحد أبواب جامع دمشق.

120) الديوان 155.

121) الدخول: واد بأرض اليمامة. حومل: موضع ما بين إمرة وأسود العين، توضح: كثيب أبيض من كثبان حمر بالدهناء. المقراة: قرية من نواحي اليمامة. معجم البلدان 54/4. 72/3. الدار: شجرة النبق. لها ورقة عريضة مدورة.

122) ديوان الحلي 385.

123) الديوان 216.

124) ظباء كناس: من كنس الظبي: دخل في كناسه، أي مستترة من الشجر، شبه به النجوم الخمسة (بهرام، زحل، عطارد، الزهرة، والمشتري) لأنها تكنس في المغيب.

125) ديوان ابن نباتة 494.

126) الديوان 26-27.

127) الديوان 216.

128) ضمن الشاعر قوله تعالى: **﴿اهبطوا مصراً فإن لكم ما سألتم﴾** البقرة 60.

129) الديوان 202.

130) مفرد: راكب مفرد: ليس معه غير بعيره، وخفف الإدغام للضرورة الشعرية.

131) طيف الخيال: الشريف المرتضى تح: محمد سيد الكيلاني، القاهرة 1955 ص 99.

132) مقدمة القصيدة العربية في العصر العباسي الثاني 69.

133) الديوان 295.

134) الديوان 47.

135) الديوان 717.

136) ديوان ابن نباتة 263.

137) ديوان العسقلاني 181.

138) الديوان 39.

139) الديوان 564.

140) قلاك، القلا: البغض.

141) الديوان ٧١٧.

142) ديوان امرئ القيس: تح: محمد أبو الفضل إبراهيم ط 4 مصر ص 114.

143) جمهرة أنساب العرب: ابن حزم الظاهري تح: عبدالسلام هارون. القاهرة 456.

144) الديوان 8.

145) ديوان البوصيري: تح: محمد سيد الكيلاني. القاهرة 1955 ص ص 202.

146) البهار: نبت طيب الريح.

147) الديوان 219.

148) الجامعين: هو حدة بني مزيد التي بأرض بابل. معجم البلدان 39/3.

149) الديوان 448.

150) الديوان 191.

151) الديوان 13.

152) ديوان الشاب الظريف 119.

153) خمار: بقية السكر، صداع الخمر.

154) الديوان 191.

155) الديوان 283.

156) الديوان 24.

157) فوديه: معظم شعر الرأس مما يلي الأذن وناحية الرأس.

158) جون: النبات يضرب إلى سواد من خضرته والأحمر والأبيض والأسود، ج جون.

159) الديوان 365.

160) معمود: مهدود.

161) السيد: الذئب.

162) الديوان 354.

163) الملك المظفر غازي بن أيوب صاحب ميافا رقين والرها واربل. من ملوك الدولة الأيوبية، توفي سنة 654هـ. الأعلام 112/5.

164) إربل: قلعة من أعمال الموصل. معجم البلدان 172/1.

165) الديوان 60.

166) الصابأ: المر.

167) أيوب بن محمد أبو الفتح نجم الدين، ولي السلطنة في القاهرة سنة 647هـ، الأعلام 38/2.

168) الديوان 69.

169) الديوان 69.

170) مقدمة القصيدة العربية في العصر العباسي الثاني 124، 127، 204.

171) الديوان 28.

172) نفسه 33.

173) أبو الفتح بن عبدالله الصالحي، من كبار الدولة القلاوونية. ولي السلطنة في مصر سنة 693هـ وتوفي 741هـ. الأعلام 11/7.

174) الديوان 99.

175) الصور: قلعة قرب ماردين، معجم البلدان 399/5.

176) ديوان الحلي 145.

177) الديوان 22.

178) نفخة الصور: النفخ في القرن يوم القيامة.

179) الشوارب: الخيول المضمرة، الحلال الواحدة حلة: الثوب القسطل: غبار الحرب.

180) العجاج: الغبار. المسربل: اللابس الريال.

181) مقدمة القصيدة العربية في العصر العباسي الثاني 204.

182) ديوان البوصيري 41.

183) نفسه 63.

184) نفسه 173.

185) نفسه 69.

186) الديوان 221.

187) الديوان 400.

188) نفسه 400.

189) سيرة البطال: هي سيرة الأميرة ذات الهمة، ونسبت إلى أبي محمد البطال أحد الشخصيات الرئيسية في السيرة وإليه تنسب السيرة التركية «السيد غازي البطال» وتعكس الأحداث نفسها التي تعكسها السيرة العربية «الأميرة ذات الهمة» انظر: قصصنا الشعبي، علي فؤاد حسنين. القاهرة 1947 ص 52. وسيرة الأميرة ذات الهمة - دراسة مقارنة: نبيلة إبراهيم. دار الكتاب العربي. القاهرة ص 134.

190) الديوان 65.

191) مقدمة القصيدة العربية في العصر الجاهلي 143.

192) الديوان 55.

193) الديوان 209.

194) حزون: ما غلظ من الأرض.

195) مقدمة القصيدة العربية في العصر العباسي الثاني 204.

196) الديوان 387.

197) حالية ومحلال: من حال عليه الحول حولاً، وحؤولاً: أتى.

198) الديوان 27.

199) الديوان 51.

200) كثب: كثيب: التل من الرمل. الكثب. القرب.

201) النشب: المال والعقار. ويروي «نسب» ي.

202) ديوان ابن دقيق العيد، دراسة في الأدب المصري. علي صافي حسين. دار المعارف، مصر ص 139.

203) السري: السير عامة الليل.

204) الأثيل: يأثل أثولاً، وتأثل: تأصل.

❀❀❀

الجن وشياطين الشعراء

آن تحسين محمود الجلبي

الملخص:

شغل الإنسان منذ أقدم العصور بمصدر الإبداع الفني والإنتاج الأدبي، فنسبوه في البدء إلى قوى وإلى رموز توحي به إلى بني البشر، شأنهم في ذلك شأن ظاهرة طبيعية في الكون جهلوا مصدرها وكيفية نشوئها وتكوينها فنسبوها إلى تلك الرموز أوجدتها وعبدوا هذه الأرواح لقدراتها الموهومة - باعتقادهم - فكذلك الإنتاج الأدبي ولاسيما - الشعر - الذي بقي حتى الآن مبعث شك وحيرة لدى الدارسين عن كيفية نشوئه وكيف تنتج القصيدة، وهل يكون ذلك في لحظة إلهام، أم أنه يستغرق زمناً تمر الفكرة عبره بمراحل متعددة حتى تخرج وتولد قصيدة كاملة.

وعزى بعضهم الشعر إلى شياطين يوحون به لشعراء يختارونهم دون غيرهم، ونسبه بعضهم إلى (الجن) وقالوا إن لكل شاعر جنياً يزوره ويلقنه الشعر وجعله آخرون إلهاماً يلهمه الشاعر. ولقد تعددت الروايات وكثرت الأخبار حول ذلك لاسيما عند العرب القدامى وهذا ما سيدور الكلام عنه في صفحات بحثنا هذا.

شاع عند العرب في عصر - ما قبل الإسلام - أن لكل شاعر شيطاناً يوحي إليه الشعر ويلقنه إياه. ولقد أحس الشاعر نفسه بأن هناك روحاً خفية تهيئه وتدفعه إلى قول الشعر، ونسبوا هذه الروح إلى

(الجن) التي كان لها شأن كبير عند العرب، ويرجع ذلك إلى كونها مخلوقات خفية مستترة عن بصر الإنسان، والأصل في معناها: الخفاء والاستتار فيقال: جَن الشيءَ جَنًّا، أي ستره[1]. وكان العرب يرون أن لهذه المخلوقات قدرة عجيبة وقوة على إنجاز الأعمال الغريبة الفائقة التي يعجز عنها بنو الإنسان، فأهل تدمر يزعمون أن مدينتهم مما بنته الجن لسليمان (عليه السلام)[2]. وهي من الأبنية العجيبة، ولما نسب العرب للجن كل ظاهرة غريبة، فليس بعيداً أن ينسبوا إليهم صناعة الشعر لاتصاله بالمهارة والذكاء، وهذا ما ذكره المعري في بيت له إذ يقول[3]:

وقد كان أرباب الفصاحة كلما رأوا حَسناً عدُّوه من صنعة الجن

ولقد وصلت لنا نصوص وأخبار وأشعار من عصر ما قبل الإسلام تبين رسوخ هذه الفكرة لدى العديد من الشعراء، من ذلك ما قاله الأعشى الكبير:

وما كنتُ ذا قول، ولكن حسبتني إذا مِسحل يبدي لي القول انطق

خليلان فيما بيننا من مودّة شريكان: جني وإنس موفق[4]

إذ تتضح العلاقة بينه وبين الجني، فينسب قول الشعر إلى (مسحل) وهو جنيه الذي يلقي إليه الشعر.

ويورد الأصمعي رواية عن لقاء بين رجل وشاعر من الجن يفتخر فيها (الجني) أنه مصدر الشعر للشاعر، فيقول: (ضفت قوما في سفر وقد ضللت الطريق - فجاؤوني بطعام أجد طعمه في فمي وثقله في بطني، ثم قال شيخ منهم لشاب: أنشد عمك، فأنشدني[5]:

عفا من سليمى مُسحلان فحامرُهْ تمشي به ظلمانه وجآذرُهْ

فقلت له: ءأليس هذا للحطيئة؟ فقال: (بلى وأنا صاحبه من الجن).

ويبدو أن هؤلاء الجن كانوا مختصين بالفحول من الشعراء فقرنوا بهم ولم يعرف عند غيرهم من الشعراء مصاحبتهم للجن، ولقد وجدنا لكل فحل من الشعراء - حسب مفهوم الفحولة القديم - جنياً خاصاً به يحمل اسماً معيناً ذا إشارة إلى صفة في الشاعر، فـ (عمراً) اسم جني المخبل السعدي[6]، و(هادر) جني النابغة الذبياني، و(هبيد) قرين عبيد بن الأبرص الذي قال (ومن عبيد لولا هبيد) و(لافظ بن لاحظ) جني امرئ القيس، و(مسحل السكران) صاحب الأعشى[7].

ولعل في اقتران الجن بالشعراء الكبار المشهورين وغيابهم عن الشعراء الصغار أو المغمورين ما يشير إلى عدم صحة الروايات التي تنسب للجن إلقائهم الشعر على الشعراء، فلو كانوا كذلك حقيقة لاختاروا شاعراً عادياً وأشهروه بشعرهم، أو لأصبح كل إنسان له قرين من الجن شاعراً.

ويبدو أن صلة الشعر والشعراء بالجن هي موروثات أسطورية لتفسير العبقرية الشعرية غير المفهومة بل العصية على الفهم لذا نسبها العقل العربي لهذه القوى الغيبية ليتمكن من تصديقها.

الجن في القرآن الكريم

ترد في القرآن الكريم آيات واضحة وصريحة تؤكد وجود الجن وعالمهم، ففي القرآن سورة تعرف بـ (سورة الجن)، ويبن القران أنهم مخلوقون من نار كما في قوله تعالى **﴿والجان خلقناه من قبل من نار السموم﴾**[8]، وقوله **﴿وخلق الجان من مارج من نار﴾**[9]، وتحدث القرآن عن معتقداتهم، فمنهم مؤمن ومنهم ضال، قال تعالى: **﴿وأنا منّا**

المسلمون ومنا القاسطون فمن أسلم فأولئك تحروا رشداً، وأما القاسطون فكانوا لجهنم حطباً﴾[10]، ويؤكد القرآن أن فريقاً منهم يسمعون كلام الله ويعقلونه فيعجبون به ويؤمنون به **﴿قل أوحي إليَّ أنه استمع نفرٌ من الجن فقالوا إنا سمعنا قرآناً عجباً، يهدي إلى الرشد فآمنا به ولن نشرك بربنا أحداً﴾**[11] واستماعهم للقرآن دليل على فهمهم لغيره من الكلام وقدرتهم على تأليف كلام بليغ ولكنه لا يبلغ ولا يرقى ولا يقترب من مستوى الإعجاز القرآني، كما أشار إلى ذلك القرآن الكريم في قوله تعالى: **﴿قل لئن اجتمعت الإنس والجن على أن يأتوا بمثل هذا القرآن لا يأتون بمثله ولو كان بعضهم لبعض ظهيراً﴾**[12].

ويرد ذكر الشيطان في القرآن معبراً عنه بالجن، فهو الذي أبى السجود لآدم (عليه السلام). **﴿وإذ قلنا للملائكة اسجدوا لآدم فسجدوا إلا إبليس كان من الجن ففسق عن أمر ربه﴾**[13] ومن الواضح أن للشياطين تاريخاً في القرآن سواء ذكروا بلفظه (شيطان) أم بلفظ آخر، كالجن أو إبليس، فتاريخهم يبدأ بالمعصية وعداوة الناس وإغوائهم وفتنتهم وينتهي بذلك أيضاً، لذا فكل ذكر ورد لهم في القرآن جاء موعظة وذكرى وتحذيراً من همزاتهم ومن استراقهم السمع وأخبار الكهان بالغيب[14] فهو رمز للرفض والخطيئة، ويشير القرآن إلى ما لهم من مداخل وحيل لم يسلم منها حتى الرسل الكرام[15]، ومن هنا جاءت تسميتهم بـ (إبليس) أي أبلس وآيس من الخير كله، لذا جعل شيطاناً رجيماً عقاباً لمعصيته[16]. وسموا بالشيطان وهو ما يدل على الالتواء والاعوجاج والتمرد والبعد عن الحق والانحراف عنه والميل[17].

وقد أشار القران أن للشياطين وحياً يوحون به إلى أوليائهم من الإنس بالضلال **﴿شياطين الإنس والجن يوحي بعضهم إلى بعض زخرف القول غروراً﴾**[18].

ولقد اتهم الرسول (عليه الصلاة والسلام) عند قراءته للقرآن بأنه

شاعر، وأن ما يقوله ما هو إلا شعر، لما أحدثه في نفوسهم من سكينة وخضوع استغربوه وحاروا في فهم هذا الإحساس الغريب الذي انتابهم من جراء هذا الكلام فنسبوه إلى الشعر على اعتبار أن مصدره الجن التي كانت توحي بالشعر إلى الشعراء، وقد أشار القرآن إلى ذلك بقول الحق **﴿بل قالوا أضغاث أحلام بل افتراه بل هو شاعر﴾**[19] ووصفوه (عليه الصلاة والسلام) بالجنون وعدوا كلامه سحراً وكهانة لارتباطهما (أي السحر والكهانة) بالجن وأنهما من فعل الجن **﴿ويقولون أئنا لتاركوا آلهتنا لشاعر مجنون﴾**[20] و**﴿إن هذا إلا سحر يؤثر﴾**[21]، و**﴿يا أيها الذي نُزِّل عليه الذكر إنك لمجنون﴾**[22].

ولقد رد القرآن هذه الاتهامات عن النبي (عليه الصلاة والسلام) في آيات عديدة، مثل قوله تعالى: **﴿وما هو بقول شاعر قليلاً ما تؤمنون﴾**[23] و**﴿فذكر فما أنت بنعمة ربك بكاهن ولا مجنون﴾**[24]، وبين القرآن بما لا يقبل الشك على أي قوم تتنزل الشياطين تأكيداً على براءة النبي مما نسب إليه من قول الشعر والسحر، فقال تعالى: **﴿هل أنبئكم على من تنزل الشياطين تنزل على كل أفاك أثيم. يُلقون السمع وأكثرهم كاذبون. والشعراء يتبعهم الغاوون. ألم تر أنهم في كل وادٍ يهيمون. وأنهم يقولون ما لا يفعلون. إلا الذين آمنوا وعملوا الصالحات وذكروا الله كثيراً وانتصروا من بعد ما ظُلموا وسيعلم الذين ظلموا أي منقلب ينقلبون﴾**[25]، فالشياطين كما يتضح من النص القرآني لا تتصل إلا بكل من يدعي معرفة الغيب وبالكهان، ومن يكثرون الكذب والغواية والضلال. أما الشعراء، فقد خص منهم مجموعة وليس جميعهم، فالمؤمنون ناصرو الحق مستثنون من هذا الحكم لأن الكذب والادعاء لا يرد في كلامهم فليس ذلك من صفات المؤمن، ولهذا وجدنا النبي (عليه الصلاة والسلام) يقول لشعراء المسلمين في ردهم على مشركي قريش (والذي نفسي بيده لكأنما تنضحونهم بالنبل بما تقولون

لهم من شعر)[26]. وكان الرسول يحض حسان بن ثابت على هجاء المشركين ويحفزه بكلمات مثل قوله (اهج المشركين فإن روح القدس معك)[27] والمقصود بـ (روح القدس) هنا (جبريل) عليه السلام. فهو الروح الذي كانت تقف إلى جانب حسان ليقول شعراً في هجاء قريش. ويبدو أنه كان حافزاً ومشجعاً لحسان ليمتلك القوة التي تطلق لسانه ولم يكن الملقن له أبيات الشعر.

الجن في العصر الأموي

ويأتي العصر الأموي الذي يعد امتداداً لصدر الإسلام في كثير من جوانبه، ومما يبدو أن تفكير الناس في هذا العصر بدأ يتغير ولاسيما فيما يتعلق بأمور الدين «فمجتمع هذا العصر كان يشمل عدداً من الصحابة وكثيراً من التابعين يتلقون عنهم، ويجتهدون اجتهاداً خاصاً في مسائل تعرض لهم، وكما كان للدين سلطان كبير فيه، كان للجاهلية صداها أيضاً وآثارها، وكان لمن أسلم من اليهود والنصارى تأثيرهم، ومن كل ذلك تعددت صور الشياطين في هذا العصر»[28]، ويبدو أن شعراء العصر الأموي في حديثهم عن علاقتهم بالشيطان تناولوه من رؤية أخلاقية، فنسبوا إليه كل شعر رديئ ومقذع ومتضمن للهجاء وخارج عن تعاليم الدين، فهذان جرير والفرزدق المختصان بالهجاء اعترفا بأن إبليس كان معيناً لهما عليه فيقول جرير[29]:

إني ليلقي علي الشعر مكتهل ... من الشياطين إبليس الأباليس

فما يقوله من كلام ناب هو بوحي من إبليس، ويشير الفرزدق إلى ذلك فيقول[30]:

أطعتك يا إبليس سبعين حجة ... فلما انتهى شيبي وتم تمامي

فررت إلى ربي وأيقنت أنني ... ملاق لأيام المنون حمامي

فهو قد تاب عن هجائه واتباعه للشيطان وإغرائه له. وهناك خبر عن عمر بن أبي ربيعة عندما قال قصيدته في زينب[31]:

إنني اليوم عادني أحزاني وتذكرت ميعتي في زماني

عذله ابن عتيق في ذلك، فقال له عمر[32]:

لا تلمني عتيق، حسبي الذي بي إن بي يا عتيق ما قد كفاني

لا تلمني وأنت زينتها لي أنت مثل الشيطان للإنسان

فشيطان عمر يوحي له بالتشبيب بالنساء والتغزل بهن. ويفتخر أبو النجم العجلي بأنه خالف جميع الشعراء في ذكورة شيطانه فيقول[33]:

إني وكل شاعر من البشر شيطانه أنثى وشيطاني ذكر

وفي قوله هذا إشارة إلى أن لكل شاعر شيطاناً.

الجن في العصر العباسي

ومع مجيء العصر العباسي وما حمله من نشاط فكري وإنتاج علمي زعزع نوعاً ما فكرة شياطين الشعراء، وبدأوا ينظرون إلى مصدر الشعر من نواح أخرى بعيدة عن سلطان الشيطان وتأثيره، فهذا بشار يذكر اسم شيطانه ولكنه انفصل عنه وازدراه وفضل قول الشعر منفرداً[34]:

دعاني شنقناق إلى خلف بكرة فقلت اتركَنّي فالتفرد أحمد

ويندر ذكر الشيطان في هذا العصر ولعل السبب في ذلك يعود إلى مؤثرات العصر والبيئة الحضارية التي ازدهر بها الشعر العباسي،

والذي يختلف عن الشعر الذي انبثق من البيئة الصحراوية في عصر ما قبل الإسلام والعصر الأموي، فتلك القفار النائية والصحاري الخالية، وتلك الوحشة التي غمرت الشاعر القديم وأوحت إليه بتلك المزاعم والأوهام فيما يتعلق بصلته بالجن، لم يعد لها وجود في العصر العباسي وإن وجد بعض الشعراء ممن اتخذوا الجن تابعاً وموحياً لهم على القول، فذلك وارد أما على سبيل السخرية، أو على سبيل التقليد الشكلي[35].

فهذا العصر على الرغم من كونه عصراً يمتاز بالعملية إلا أنه لم يستقل استقلالاً تاماً عن عصر الأساطير ولا العصر الديني، فلم تهمل أساطير عصر ما قبل الإسلام التي تفيض بأحاديث الشياطين والجن والغيلان ، ولهذا وجدنا ذكراً لشياطين الشعراء من باب تقليد الفحول السابقين، وإحياء للذكرى الماضية في الجزيرة العربية وتظرفاً بالانتساب إليها واستدلالاً على جودة الشعر وقوة الشاعر[36].

وفضلاً عن ذلك فهذا العصر لا يخلو من الإيمان بهذه الأساطير ولا ينسلخ من الحياة الروحية بشكل تام مهما تمسك بالمادية، ومال إلى المحسوسات[37]. وقد ظهرت هذه المسألة نقدياً وشاعت في هذا العصر.

إذ يلاحظ الميل إلى الحديث عن الجن وشياطين الشعراء في كتب ذات منحى قصصي (المقامة الإبليسية) لبديع الزمان الهمذاني، حيث عرض فيها صاحبها فكرة شياطين الشعراء فاصطنع للشيطان أنه قال[38]: (ما أحد من الشعراء إلا ومعه معين منا)، فبديع الزمان اعتمد في مقاماته على ما كان شائعاً عند العرب عن وحي الجن وربما أراد السخرية من هذه الفكرة ونقدها لتتجه الأنظار إلى مسألة أخرى في إنتاج الشعر.

ثم نجد صدى لهذه الفكرة عند ابن شهيد الأندلسي في رسالته (التوابع والزوابع) إذ اصطنع رحلة خيالية إلى (أرض الجن) فلقي فيها

عدداً من الشعراء والخطباء وجميعهم من الجن كانوا أصحاباً لشعراء وخطباء من الإنس، وأطلق عليهم أسماءً تناسب صفات أصحابهم من البشر، مثل (حسين الدنان) اسم صاحب أبي نواس[39] ولهم أشكال قريبة من أشكال أقرانهم من البشر، فجني الجاحظ شيخ أصلع في عينه جحوظ[40] وأطلق عليهم ألفاظاً مثل التابع والزابع[41]، ويبدو أن هدف ابن شهيد من ابتداعه هذه الرسالة ليستشهد بتوابع فحول الشعراء على تفوقه في شتى فنون الشعر نكاية بحساده وإفحاماً لخصومه[42].

ويتحدث أبو العلاء المعري عن شياطين الشعراء في رسالتيه (رسالة الشياطين) و(رسالة الغفران) ينسب فيهما شعراً إلى (إبليس) استمراراً لنهج العرب في ذلك، فيقول على لسان (رضوان) خازن الجنة: الشعر (كلام إبليس المارد)[43]، و(إنما هو للجان وعلموه ولد آدم)[44] وفرق بين الصالحين ومكانهم الجنة، والشعراء الضالين ومكانهم الجحيم لاتباعهم إبليس اللعين[45]. فالشعر في الجنة بضاعة كاسدة فهو (قران إبليس)[46]، ويعود فيفصل الجن المؤمن الذين أوحوا للشعراء وهم ليسوا من ولد إبليس[47]. ويبدو أن المعري كان يقصد السخرية من فكرة شياطين الشعراء.

هكذا نجد أن فكرة (شياطين الشعراء) وما يوحون به إلى الشاعر كانت موجودة منذ عصر ما قبل الإسلام واستمرت على مر العصور على اختلاف في درجة أهميتها بين عصر وآخر واختلاف في وجهات النظر بين مؤيد ورافض أو ساخر، وهي كانت امتداداً لمفهوم الشاعر لعصر ما قبل الإسلام عن الجني الذي يبدو أن البيئة الصحراوية المفتوحة والهدوء الذي يسكنها هي التي أوحت للشعراء بهذه الفكرة فتوهموا أن هناك من يلقنهم الشعر بدليل أن هذه الفكرة بدأت تضمحل في العصر العباسي وينظر إليها نظرة سخرية.

الهوامش

1) لسان العرب: ابن منظور مادة (جن).

2) ينظر: الحيوان للجاحظ: 1/6.

3) سقط الزند: أبو العلاء المعري، 104.

4) ديوان الأعشى: 125.

5) الأغاني: أبو الفرج الأصفهاني 2/177-178.

6) ينظر الحيوان: 6/225.

7) ينظر جمهرة أشعار العرب: أبو زيد القرشي 1/45، 47، 48.

8) سورة الحجر، الآية: 27.

9) سورة الرحمن، الآية: 15.

10) سورة الجن، الآية: 14-15.

11) سورة الجن، الآية: 1-2.

12) سورة الإسراء، الآية: 88.

13) سورة الكهف، الآية: 50.

14) ينظرة سورة الجن، الآية: 9.

15) ينظر شياطين الشعراء، الدكتور عبدالرزاق حميدة: 124-125.

16) تفسير الطبري: 1/59.

17) لسان العرب: مادة (شطن).

18) سورة الأنعام، الآية: 112.

19) سورة الأنبياء، الآية: 5.

20) سورة الصافات، الآية: 36.

21) سورة المدثر، الآية: 24.

22) سورة الحجر، الآية: 6.

23) سورة الحاقة، الآية: 41.

24) سورة الطور، الآية: 29.

25) سورة الشعراء، الآية: 221-227.

26) مسند أحمد بن حنبل: 654/3.

27) مسند أحمد بن حنبل: 298/4.

28) شياطين الشعراء: 136.

29) ثمار القلوب، أبو منصور الثعالبي: 54.

30) ديوان الفرزدق: 77.

31) ديوان عمر بن أبي ربيعة: 219.

32) الأغاني، أبو الفرج الأصفهاني: 98/1.

33) الشعر والشعراء، ابن قتيبة: 603/2.

34) الحيوان: 288/6.

35) ينظر الجن في الأدب العربي، نهاد توفيق نعمة: 171.

36) شياطين الشعراء: 206.

37) م.ن: 206.

38) مقامات بديع الزمان الهمذاني: 184-185.

39) رسالة التوابع والزوابع، ابن شهيد: 142.

40) م.ن: 158.

41) م.ن: 118، 122، 200.

42) ينظر الجن في الأدب العربي: 191.

43) رسالة الغفران، أبو العلاء المعري: 244.

44) م.ن: 244.

45) م.ن: 221.

46) م.ن: 149.

47) م.ن: 196.

المصادر والمراجع

*) القرآن الكريم.

*) الأغاني: أبو الفرج الأصفهاني، مؤسسة جمال للطباعة - بيروت.

*) تفسير الطبري: ابو جعفر محمد بن جرير بن يزيد بن خالد، دار الفكر، بيروت.

*) ثمار القلوب في المضاف والمنسوب: أبو منصور الثعالبي، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار النهضة - القاهرة - 1965.

*) الجن في الأدب العربي: نهاد توفيق نعمة، بيروت - 1961.

*) الحيوان: الجاحظ أبي عثمان عمر، بن بحر، شرح وتحقيق: عبدالسلام هارون، المجمع العلمي العربي الإسلامي - بيروت - 1965.

*) ديوان الأعشى: شرح وتعليق: محمد محمد حسين، مكتبة الآداب، القاهرة 1950.

*) ديوان عمر بن أبي ربيعة، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1978.

*) ديوان الفرزدق: تقديم: شاكر الفحام، مطبوعات مجمع اللغة العربية، دمشق، 1950.

*) رسالة التوابع والزوابع: ابن شهيد الأندلس، تحقيق: بطرس البستاني، بيروت - 1951.

*) رسالة الغفران: أبو العلاء العري، تحقيق: عائشة عبدالرحمن، دار المعارف، مصر.

*) سقط الزند: أبو العلاء المعري، تصحيح: إبراهيم الزين، دار الفكر - بيروت - 1965.

*) الشعر والشعراء: ابن قتيبة، تحقيق: أحمد محمد شاكر - دار المعارف - القاهرة، 1982.

*) شياطين الشعراء: دراسة تاريخية نقدية مقارنة: د. عبدالرزاق حميدة، مكتبة الأنجلو المصرية - القاهرة.

*) لسان العرب: ابن منظور: الدار المصرية، القاهرة.

*) مسند أحمد بن حنبل: شرحه: أحمد محمد شاكر، دار المعارف، القاهرة، 1956.

*) مقامات بديع الزمان الهمذاني: تقديم وشرح: محمد عبده، المشرق، بيروت، 1973.

الترجمة في العصر العباسي

مصطفى يعقوب

مقدمـة:

كان من نتائج الفتوح الإسلامية التي بدأها الخليفة الراشد أبو بكر الصديق رضي الله عنه بعد الفراغ من حرب الردَّة أن اتّسعت رقعة الدولة الإسلامية حتى امتدت الدولة العباسية «من حدود الصين وأواسط الهند شرقاً إلى المحيط الأطلسي غرباً ومن المحيط الهندي والسودان جنوباً إلى بلاد الترك والروم والصقالبة شمالاً، وبذلك كانت الدولة الإسلامية تضم بين جناحيها بلاد السند وخراسان وما وراء النهر وإيران والعراق والجزيرة العربية والشام ومصر والمغرب»(1).

ولقد تبع تلك الفتوح بطبيعة الحال - بعد أن نزحت بعض القبائل العربية إلي البلاد المفتوحة - أن امتزج العنصر العربي بأجناس وشعوب تلك البلاد بحكم الجوار والمصاهرة، ليصبح الجميع عرباً وغير عرب تظلّهم دولة إسلامية واحدة، ويدين معظمهم بالإسلام، ثم مالبث بعد ذلك أن تغلَّبت اللغة العربية على اللغات الأصلية لتلك البلاد لتغدو بعد ذلك لغة الجميع. ويعني ذلك كله أنه قد ظهر جيلٌ جديد يحمل الدم العربي والأجنبي معاً، بل يحمل مع ذلك خصائص الأمم المختلفة التي يتكون منها دمه، وأخذ هذا الجيل في الظهور في عهد الدولة الأموية وظل ينمو ويتعاقب في الدولة العباسية. وكان من نتائج هذا الامتزاج أن كلّ جنسٍ بدأ يتعلّم من الأجناس الأخرى، فالعربي يأخذ من الفرس والرومان حضارتهم، والفرس تأخذ من العرب الدين واللغة

وهكذا[2]. الأمر الذي حدا بالعرب أنْ ينقلوا تراث اليونان والهند والفرس وهو التراث الذي اصطلح على تسميته بـ «علوم الأوائل» إلى اللغة العربية... ومن المعروف أن الترجمة هي طورٌ لازمٌ من أطوار تاريخ أيّ حضارة وليدة، ولقد عرف المسلمون الترجمة إبّان عهد الدولة العباسية عندما نقلوا تراث الأمم السابقة من يونان وفرس وهنود إلى اللغة العربية، كما عرفت الترجمة بعدهم أوروبا في عصر النهضة عندما تَرْجمت تراث العلماء المسلمين إلي اللغات الأوروبية المختلفة، ولازالت الترجمة الآن هي الطريق الأمثل لمعرفة آداب وعلوم وفكر الآخرين حتى يمكن للمرء - أديباً كان أم عالماً - الاطلاع على أحدث ما أنتجته عقول الغير من أدب وعلم حتى يمكن الإفادة منه.

إذن فلم يكن العرب المسلمون بِدْعاً بين الأمم عندما ترجموا علوم الأوائل إلى اللغة العربية.

دوافع حركة الترجمة:

يهمنا باديء ذي بدء أن نفرّق بين كلمتي «الترجمة» و«النقل» اللتين كثيراً ما تستعملان بمعنى واحد، فـ «الترجمة» تعني تلك المؤلفات التي تُرجمت مباشرة من لغتها الأصلية التي كتبت بها إلى لغة ثانية، أما إذا تُرجمت نفس المؤلفات من اللغة الثانية إلى لغة ثالثة فهذا هو النقل[3]. ولقد عرف العرب المسلمون الترجمة والنقل معاً، فقد تُرجمت كتب الفرس مباشرة إلى العربية بينما احتاجت كتب اليونان أن تترجَم أولاً من اللغة الإغريقية إلى اللغة السريانية أحياناً ثم ترجمت بعد ذلك من السريانية إلى العربية.

أما عن الدوافع التي حدت بالمسلمين أن يترجموا علوم الأوائل من يونان وفرس وهنود فهي دوافع متعددة وليست دافعاً واحداً. ولعل

ما قاله الدكتور عمر فروخ في حديثه عن تلك الدوافع أو ما أسماه بواعث النقل إلى اللغة العربية يمثل لنا الدوافع الرئيسية وهي:

1. احتكاك العرب بغيرهم من الأمم: فإنه لما احتك العرب بغيرهم من الأمم أدركوا أن عند تلك الأمم ثقافات يحسن الاستفادة منها.

2. حاجتهم إلى علوم ليست عندهم: فقد جاء الإسلام بفروض كثيرة من الصيام والصلاة والحج مما يحتاج إلى حسبان وتقويم، فاحتاج المسلمون إلى علوم تسهل عليهم ذلك من كتب الرياضيات والفلك خاصة. وكذلك احتاجوا في أول أمرهم إلى الطب لأن الطب العربي كان مبنياً على الاختبار وحده لا على العلم والاختبار معاً.

3. القرآن الكريم وحثه على التفكير: فالقرآن الكريم مملوء بالآيات التي تحث على التفكير في خلق السموات والأرض وفي تركيب جسم الإنسان فإذا أضفنا ذلك إلى رغبة الإنسان الطبعية في البحث عن المجهولات، أدركنا أن حث القرآن للمسلمين على التفكير في العالم الذي حولنا، يحث المسلمين على طلب العلم. إن القرآن الكريم يحث المسلمين على التفكير في السموات والأرض وفي أنفسهم وفي كل ما حولهم.

ثم هنالك أيات تدعو إلى التفكير والتفقه وتحض على العلم تعيا علي الحصر. إن الإسلام إذن واتساع الإمبراطورية وحاجة العرب إلى ما عند الأمم من العلوم كانت من أقوى البواعث على طلب الفلسفة ونقل كتب العلم إلي اللغة العربية[4].

وبجانب أن الإسلام كان هو الدافع الرئيسي في طلب العلم فإن هناك بعض العوامل التي ساعدت على ذلك، وعلى سبيل المثال فقد لاقت كتب الكيمياء والتي عُرفت وقتها باسم «الصنعة» رواجاً كبيراً في الترجمة لما استقر في الأذهان أنه يمكن بواسطة الكيمياء تحويل

المعادن الخسيسة كالنحاس والحديد إلى معادن ثمينة كالذهب والفضة. ولقد كان الرائد في هذا المجال هو الأمير الأموي خالد بن يزيد الذي حيَل بينه وبين الخلافة، فأمر بترجمة كتب الكيمياء وكان هذا أول نقل في الإسلام من لغة إلى لغة[5]. ويبرر لنا خالد بن يزيد اهتمامه بترجمة كتب الكيمياء بقوله: «ما أطلب بذلك، إلا أن أُغْني أصحابي وإخواني، إني طمعت في الخلافة فاختُزلت دوني، فلم أجد منها عوضاً إلا أن أبلغ آخر هذه الصناعة أي الكيمياء»[6]. ومعنى قوله إنه يريد أن يعوض سلطانه الذي فقده بأن يكثر من الذهب عن طريق الكيمياء.

وبالنسبة لكتب الفلك فقد كان المنصور الخليفة العباسي (136-158هـ) ميّالاً إلي التنجيم لا يكاد يعمل عملاً إلا استشار المنجمين فيه، وهو أول خليفة قرّب المنجمين وعمل بأحكام النجوم واقتدى به الكثير الذين خلفوه[7]. ومن هنا جاء الاهتمام بكتب الفلك من حيث الترجمة والتأليف.

ومن العوامل أيضاً التي ساعدت على ازدهار حركة الترجمة والتأليف ظهور صناعة الورق التي اقتبسها العرب من الصينيين عند فتح سمرقند سنة 712م حيث كان الصينيون يصنعون الورق من شرانق الحرير. ثم مالبث المسلمون أن طوّروا هذه الصناعة فيما يشبه الطفرة في التصنيع فاستعملوا الكتان والقطن في صناعتها لأنهما أرخص سعراً من الحرير، وأخيراً صنعوا الورق من النفايات والخرق البالية، ويعد هذا أهم اختراع عربي إذ خدم الإنسانية والحضارة العالمية خدمة لا مثيل لها. ويذكر ذلك جميع المؤرخين، ويذكر فضل العرب على لسان كل باحث ومؤرخ مهما كانت نزعته وجنسيته[8].

أطوار حركة الترجمة:

ليس من شك إذا ذُكرت حركة الترجمة والنقل في الحضارة

العربية الإسلامية تبادر إلي الذهن على الفور اسم الخليفة العباسي، المأمون (198-218هـ) إذ كان عهده أزهى عصور الترجمة في الحضارة العربية الإسلامية وربما نفس الشيء على مستوى تاريخ الإنسانية. وعن بدايات الترجمة فقد كانت الترجمة في العصر الأموي عملاً فردياً محدوداً لا يتجاوز ما قام به الأمير الأموي خالد بن يزيد - كما أشرنا من قبل - وما قام به أيضاً الخليفة عمر بن عبدالعزيز عندما أمر بترجمة كتاب في الطب[9].

ويعلل أحمد حسن الزيادت قلة الترجمة في العصر الأموي بقوله: «إن العرب لم تكن نفوسهم مهيأة بعد للعلم ولا عقولهم ناضجة للبحث فيه وإنما توزعتهم عواطف الدين وشواغل الفتح ونوازع الأدب فاكتفوا منه بالضروري كالطب والنجوم»[10].

غير أن الحال قد انقلب تماماً في عصر الدولة العباسية حيث أصبحت الترجمة عملاً قومياً - إن صح التعبير - ولم تقتصر على جهود أفراد كما كان الحال في الدولة الأموية، بل صارت الترجمة مطلباً ملحاً من مطالب الدولة العباسية وحظي النقلة والمترجمون بأكبر قدرٍ من التشجيع الأدبي والمادي مما لا نجد له نظيراً في أي عصرٍ من العصور، ويكفي للدلالة على ذلك أن المأمون كان يعطي من الذهب زنة ما يُنقل إلى اللسان العربي مثْلاً بمثل[11]. حتى كاد بيت المال أن يفلس من جراء هذا العمل[12]. ومن الطريف أن حنين بن إسحاق - وكان من أشهر النقلة - كان من فرط جشعه يكتب ترجماته على ورق سميك ثقيل الوزن ويكبّر الحروف ويوسع ما بين الأسطر حتى تعظم مكافأته من الذهب[13].

عهد أبي جعفر المنصور:

ولعل البداية الحقيقية لحركة الترجمة كانت في أيام الخليفة أبي

جعفر المنصور (136-158هـ) الذي أولى عناية خاصة بترجمة كتب الطب والنجوم وإذا كان ليس ممن الغريب أن تترجم كتب الطب بحكم ضرورتها في سلامة الأبدان واعتبارها من لوازم الصحة والشفاء من الأمراض ووصف الدواء، إلا أن البعض يفسّر اهتمام المنصور بترجمة كتب الطب إلى أنه كان ممعوداً أي مصاباً بداء المعدة[14]. فاهتم بالطب والأطباء وهو اهتمام انعكس بالتالي على ترجمة الكتب في هذا الفن.

أما كتب التنجيم أو علم النجوم فيرجع الاهتمام بها إلى أمرين، الأول: أن التنجيم الذي كان يعنى وقتها بمعرفة الطوالع وتأثير النجوم في حياة الإنسان خيراً كان أم شراً فهو أثر من آثار الصبغة الفارسية التي تلونت بها الدولة العباسية باعتبار أنها قد قامت بسواعد الفرس واستتب الملك لبني العباس بفضلهم، لأن الفرس كانوا بارعين في علم النجوم فليس من الغريب إذن أن تكون كتب النجوم من أوائل ما ترجم من كتب إلي اللغة العربية.

الثاني: أن المنصور نفسه كان مولعاً بالتنجيم كما أشرنا بسبب يرويه لنا ابن كثير في «البداية والنهاية» بقوله: «وقد اتفق أن سُجن المنصور في أيام بني أمية فاجتمع نوبخت المنجم وتوسم فيه الرياسة فقال له: «أنت الخليفة الذي تلي الأرض، فضع خطك في هذه الرقعة التي تعطيني شيئاً إذا وُلّيت، فكتب له فلما ولي أكرمه المنصور وأعطاه وأسلم على يديه وكان قبل ذلك مجوسياً، ثم كان من أخص أصحاب المنور»[15]. ومن أشهر المؤلفات التي تُرجمت في عهد المنصور كتاب «كليلة ودمنة» الذي ترجمه عن الفارسية عبدالله بن المقفع وكتاب «السند هند» وهو كتاب في علم النجوم، وكتاب «المجسطي» لبطليموس وهو كتاب في علم الفلك وكتاب «إقليدس» في الهندسة.. إلخ[16].

عهد الخليفة المهدي:

ولم تتطور الترجمة كثيراً في عهد الخليفة المهدي (158-169هـ) فإنه اشتغل عن العلم وترجمة الكتب بما ظهر في أيامه من البدع الدينية وانتشار كتب بعض المذاهب الفارسية مثل كتب ماني، مما نقله ابن المقفع وغيره وترجموه من الفارسية، والفهلوية إلي اللغة العربية ومما صنفوه وألفوه أيضاً في تأييد هذه المذاهب في العربية، فكثر الزنادقة وظهرت آراؤهم في الناس فأمر المهدي أهل البحث من المتكلمين أي علماء الكلام من المسلمين بتصنيف الكتب لإبطال تلك المذاهب[17].

وحسناً فعل المهدي ذلك لأن الترجمة لم تكن كلها خيراً خالصاً لوجه العلم والمعرفة، بل خالطها شرٌ كثير وكان أكثر هذا الشر موجهاً ضد العقيدة الإسلامية وضد العرب كافة مستهدفاً النيل منهما، الأمر الذي نجده في آراء الشعوبيين الذين كان بعضهم من النقلة أنفسهم.

عهد الخليفة الرشيد:

ويشهد عصر الرشيد (170-193هـ) تطوراً هاماً في حركة الترجمة إذ أنشئ في عصره - على أرجح الأقوال «دار الحكمة» وهي أشبه ما تكون بلغتنا المعاصرة بمؤسسة علمية تحوي خزانة للكتب ومعهداً للترجمة كما هي في الوقت نفسه مدرسة للتثقيف والتعليم ومكاناً للمطالعة والنسخ وليس هذا بغريب على خليفة كالرشيد كان له شغف عظيم بالعلوم والآداب فاق كل من سبقه من الخلفاء إذ كان يعطي العلماء الذين يدرسون كتب العلم اليونانية ويترجمونها مساعدات مجزية[18].

وقد انعكس اهتمام الرشيد بالعلم والترجمة على كثيرين من صفوة الشخصيات في المجتمع العباسي ولاسيما أسرة البرامكة فأنفقوا

بسخاء على الترجمة والتراجمة، صحيح أن للبرامكة فضل عظيم في إذكاء حركة الترجمة غير أنهم عنوا عناية واسعة بسبب لا يخفى على أحد بترجمة التراث الفارسي ونرى جيلاً كبيراً في عصرهم عنى بهذه الترجمة[19].

عهد الخليفة المأمون:

وبحلول عصر المأمون بلغت الترجمة أوجها وذروة نشاطها بل لعلنا لا نجاوز الصواب إن قلنا إن عصر المأمون هو أزهى عصر قد تلاقت فيه الثقافات والتي من نتاج حضارات اليونان والفرس والهنود، بالثقافات العربية عن طريق الترجمة والنقل لينتج عن هذا التلاقي أزهى حضارة في العصر الوسيط - أي الحضارة العربية الإسلامية - وهي الحضارة التي اتكأت عليها أوروبا في عصر النهضة.

ولسنا في حاجة إلى الدلالة على مدى سخاء وتشجيع المأمون لحركة الترجمة فقد مر بنا شيء عن مدى كرمه وسخائه إلي الحد الذي كان يفلس بيت المال من جراء هذا الكرم والسخاء، ففي عهده تطورت «دار الحكمة» تطوراً كبيراً وبنى فيها مرصده المشهور وألحق به طائفة من نابهي الفلكيين مثل علي بن عيسى الأسطرلابي، ومحمد بن موسى الخوارزمي - العالم المشهور وواضع علم الجبر - ولم يلبث هذا المرصد أن تحول إلى مدرسة رياضية فلكية كبيرة تخرج فيها غير فلكي مثل بني موسى بن شاكر[20].

ولعل ما أورده الخوارزمي في مؤلفه الشهير «الجبر والمقابلة» لخير دليل على مبلغ اهتمام المأمون بالعلم وتشجيع العلماء على الترجمة والتأليف والبحث حيث يقول: «وقد شجعني من فضل الله الإمام المأمون من الرغبة في الأدب وتقريب أهله وبسط كنفه لهم

ومعونته إياهم مستوعراً، على أن ألفت من حساب الجبر والمقابلة لما يلزم الناس من حاجة إليه»[21].

ولم يقتصر دور المأمون على مجرد تشجيع الترجمة والتأليف فحسب بل لقد بلغ من حبه للعلم أن عمل على استقدام العلماء من البلاد الأخرى، ويحدثنا التاريخ - في هذا الشأن عن محاولة المأمون استقدام عالم في الرياضيات اسمه ليون حيث أورد فون جرونيباوم V. Greunebaum في كتابه: «حضارة الإسلام» قصة هذه المحاولة بقوله: «ذلك أن ليون وهو المبرّز في علمه الفلسفي والرياضي، قد دفن نفسه في بعض أحياء القسطنطينية الفقيرة وأخذ يعيش عيشاً رقيقاً بتعليم الناس، واتفق أن أسر العرب يوماً أحد تلاميذه في الهندسة وحدثت سلسلة عجيبة من الحوادث أدخل الرجل من أجلها إلى حضرة المأمون، حيث وُجه بأبرع علماء الهندسة فألفاهم الشاب ضعافاً في تفهمهم للاستدلال الهندسي وأحدث في البلاط وقعاً حسناً بإظهاره الطرائق الصحيحة، فلما سئل عن معلمه وهو لايزال حياً، أوضح له أن ليون يعيش الفاقة، وأرسل المأمون من فوره كتاباً إلى العالم يدعوه إلى الحضور إلى بغداد ووعد الطالب - أي تلميذ ليون - بإطلاق إساره إن هو أوصل الرسالة.

وكانت هذه الرسالة سبباً في تنبيه الجمهور إلى مواهب ليون فعينه الإمبراطور على الفور معلماً عاماً حتى إذا أدرك المأمون إحجام ليون إلى بغداد،، جعل يراسله مقدماً إليه عدداً من المسائل الهندسية والفلكية وكانت حلوله البارعة مما زاد من رغبة الخليفة إلى اجتذابه إلى بلاطه، فحول - أي المأمون- إلى الإمبراطور ذاته وطلب منه أن يرسل ليون إلى بغداد إلى أجل قصير ولكن الإمبراطور لم ير من الحكمة أن ينزل على كنوزه لسواه[22].

عهد الخليفة المعتصم:

وللأسف الشديد أن هذه الحركة العلمية الفذة من الترجمة والتأليف والتي يندر أن يوجد لها نظير في التاريخ الإنساني كله مالبث أن خمدت شعلتها بعد وفاة المأمون فلم يكن الخليفة المعتصم (218-227هـ) الذي وُلي الخلافة بعد المأمون مهتماً بالعلم والعلماء وإنما كان مشغولاً بالاستكثار من الجنود والجواري الأتراك والاعتماد على جنود الأتراك بدلاً من الفرس والعرب، وعلى هذا المنوال من عدم الاهتمام بالعلم سار الخلفاء بعد المأمون إلا ما كان من أثر وبقايا الدفعة القوية التي بدأها المأمون بحيث كان من الصعب أن تنتهي الحركة العلمية بين يوم وليلة. ونستثني من هؤلاء الخلفاء الخليفة المتوكل (232هـ) فعلى الرغم من أنه كان واعياً للعلم فقد أعاد فتح «دار الحكمة» التي أهملت بعد المأمون وبذل لها الهبات من جديد كما تمت في عهده أحسن أعمال الترجمة وذلك بعد أن تدرب المترجمون وأتت ثمار الترجمة في عهده[23].

الظواهر والسلبيات:

ولأن التاريخ يمضي في سياقٍ متصل مع اعتبار للأحداث المؤثرة الهامة التي يتوقف عنها المؤرخون شرحاً وتحليلاً، ولأنه من بدهيات الأمور أن تكون حركة الترجمة والنقل - وهو طورٌ من أطوار الحضارات - نتاجاً طبيعياً لمسار التاريخ بعدما اتسعت رقعة البلاد الإسلامية وشملت شعوباً تختلف ثقافتها ولغاتها وعلومها. فإن التقاء الأفكار واحتكاك الثقافات والتأثير المتبادل لم يكن العرب بدعاً فيه فإن علوم الإغريق كما يؤكد مؤرخ العلم الشهير جورج سارتون G. Sarton مدينة لعلوم المصريين والبابليين[24]. إلا أنه من اللافت للنظر أن المؤرخين

الغربيين والمستشرقين قد تناولوا حركة الترجمة هذه بقدر كبير من التفصيل إذ توقفوا عندها طويلاً بحيث أخذت في كتاباتهم حجماً أكبر بكثير من واقعها الحقيقي في محاولة منهم إلى إثبات أن العرب والمسلمين ليسوا من العلم في شيء وأن دورهم ينحصر في الحفاظ على تراث الإغريق بترجمتهم إياه.

يقول الدو ميبلي Aldo Mieli في كتابه «العلم عند العرب وأثره في تطور العلم العالمي: «ينبغي لكي نفهم التطور العلمي فهماً صحيحاً، أن نعتبر من الأمور المقررة أنه لم يكن هناك علم عربي حقيقي قبل عصر العباسيين، بغض النظر عن بعض استثناءات ممكنة ولكنها مشتتة وأن هذا العلم العربي قبل أن ينتج آثاراً أصيلة، ابتداء بالترجمات التي تمت من السريانية واليونانية وفي الوقت نفسه أخذ العرب يتصلون بالعلم الفارسي والهندي القديم»[25]. ويستطرد قائلاً: «وهذا العلم العربي، في الوقت الذي اعتمد فيه على المأثورات اليونانية والهندية والإيرانية واصل السير على نفس الاتجاه وكان عمله على العموم هو إما التفسير المباشر أو غير المباشر لآثار العصر القديم وإما تنمية النظريات والأفكار المأخوذات من الآثار القديمة أو من شروحها[26].

ويؤكد كل من شاخت وبوذورث Schact & Bosowrth على أن علوم الإغريق كانت هي التي قدر لها أن تؤثر تأثير حاسماً على العلم الإسلامي»[27].

وبعيداً عما قيل عن حركة الترجمة وعن تلك الهالة الضخمة التي تفنن المؤرخون الغربيون في صنعها فإنهم قد خلصوا في النهاية إلى القول بأن علوم المسلمين عالة على علوم الإغريق وأن دور العرب العلمي ينحصر في كونهم مجرد نقلة للتراث اليوناني الذي حفظه العرب من الضياع بترجمتهم إياه إلى العربية.

الوجه الآخر لحركة الترجمة:

ولكي لا نقع في أسر تلك الأفكار المغلوطة التي روجها المؤرخون والمستشرقون التي ظاهرها البحث العلمي وباطنها التعصب والكذب يجب علينا أن نحلل حركة الترجمة من جميع جوانبها لنعرف - على الأقل - هل كانت علوم المسلمين عالة على علوم اليونان؟ ومدى استفادة المسلمين من الترجمات المنقولة عن تراث الأمم السابقة.. إلخ. إن الكثير من الجوانب قد أغفلها عمداً هؤلاء المؤرخون ولم يبق أمامهم سوى تلك المقولة التي رددوها في كتاباتهم؛ وهي أن العلم الإسلامي مجرد امتداد للعلم اليوناني.

وللرد على مثل هذه الأباطيل التي سرت - للأسف الشديد - مسرى الحقائق يجب علينا فتح ملف حركة الترجمة في العصر العباسي من حيث رصد الظواهر التي احتاطت بتلك الحركة، السلبية منها أو الإيجابية. إذ إنه بدون رصد هذه الظواهر - ولاسيما تلك التي حاول المؤرخون إغفالها عمداً - تبقى حركة الترجمة هي المسيطرة على مسار حركة التاريخ العلمي.

وفيما يلي أهم تلك الظواهر:

أولاً: لم يكن العرب - في بادئ الأمر - يحسنون أي لغة أجنبية، فقد عشقوا اللغة العربية عشقاً استغنوا به عن كل اللغات فضلاً عن أن العربية هي لغة القرآن الكريم، ومن هنا فإن العرب لم يكن لهم في البداية أي دور في الترجمة.

ومن المصادفات العجيبة أن يقوم بالترجمة نفر من غير العرب ومن غير المسلمين أيضاً عدا قلة محدودة من الذين دخلوا في الإسلام حديثاً، فقد كان «القسم الأكبر من الذين عنوا بترجمة العلوم ونقلها إلى اللغة العربية، كانوا من السريان الذي كان بعضهم نصارى نساطرة

ويعاقبة، وقليل منهم أتباع المذهب الأرثوذكسي والماروني، والقليل الأقل من الوثنيين واليهود[28].

وقد يبدو للمرء من اتساع حركة الترجمة ورواج سوقها أن النقلة كانوا على حظ عظيم من الإجادة والإتقان في فن الترجمة، إلا أنهم - عدا قلة منهم - لم تكن تملك الكثير من أدوات ومقومات فن الترجمة الصحيحة، الأمر الذي جعل غالبية المؤلفات المترجمة يعاد النظر في ترجماتها مرة أخرى وإصلاح ما فيها من أخطاء كما أن عدداً آخر لا بأس به من المؤلفات قد أعيدت ترجمتها من جديد. ويلخص المستشرق أوليري O'lerey الخطأ في الترجمة إلى ثلاثة أسباب:

«**أولها**»: إن الكثير من كتب التراث اليوناني قد نقل إلى السريانية ووقع ناقلوه في أخطاء ولما نقل العرب هذه الكتب عن ترجماتها السريانية أو غيرها نقلوا هذه الأخطاء إلى لغة العرب. يقول أبو حيان التوحيدي في «المقابسات»: على أن الترجمة من لغة اليونان إلى العبرانية ومن العبرانية إلى السريانية وإلى العربية، قد أخلت بخواص المعاني في أبدان الحقائق إخلالاً لا يخفى على أحد.

«**وثانيها**»: إن أكثر المترجمين كانوا حريصين على أن يشرحوا أثناء الترجمة ويضيفوا إلى الأصل معاني هدتهم إليها خبراتهم دون أن يهتموا بإرشاد القارئ إلى ما أضافوا إلى الأصل[29]. هذا بالإضافة إلى أن معظم القائمين على حركة النقل كانوا مجرد نقلة وتراجمة فقط وقصارى جهدهم في الترجمة أنهم ملمون باللسان الذي يترجمون عنه فضلاً عن علمهم باللسان العربي، فالذين ترجموا كتب الفلسفة لم يؤثر عنهم اشتهارهم بهذا العلم، وكذلك الطب وسائر العلوم الأخرى، ولكنه مجرد نقل من لسان إلى لسان، الأمر الذي نتج عنه في بداية حركة النقل كثرة المعربات كثرة غير مألوفة، ونعني بالمعربات هنا المصطلحات التي لم يتوصل إلى معناها فنقلوها كما هي إلى الحرف العربي، ويذكر

لنا ابن النديم عدداً كبيراً من هذه المعربات ولاسيما أسماء كتب أرسطو مثل قاطيغورياس وأنالوطيقا... إلخ[30].

ويبدو أن الجاحظ قد فطن إلى سوء الترجمة وقصور القائمين عليها فوضع شرطين أساسيين لابد للمترجم أن يستوفيهما وهما أن تكون اللغتان؛ المنقولة والمنقولة إليها على نفس القدر من الإجادة وكذلك أن يكون المترجم عالماً في نفس العلم الذي يترجم منه، وعلى هذا جاء قوله في «الحيوان» إن الترجمان لا يؤدي أبداً ما قال الحكيم على خصائص معانيه ودقائق اختصاراته ولا يقدر أن يوفيها حقوقها ويؤدي الأمانة فيها إلا أن يكون في العلم بمعانيها مثل مؤلف الكتاب وواضعه فمتى كان ابن البطريق وابن الناعمة وابن قرة وابن المقفع مثل أرسطاطاليس؟ فلابد للترجمان من أن يكون بيانه في نفس المعرفة المنقولة إليها حتى يكون فيهما سواء وغاية»[31].

وللأسف الشديد أن طريقة الترجمة ذاتها كانت مدخلاً لشيوع الأخطاء في الترجمة جاء في «صوت المنطق والكلام» للسيوطي قوله: «وللتراجمة في النقل طريقان أحدهما طريق يوحنا بن بطريق وابن ناعمة الحمصي وغيرهما، وهو أن ينظر إلى كل كلمة مفردة من الكلمات اليونانية، وما تدل عليه من المعنى، فيأتي بكلمة مفردة من الكلمات العربية ترادفها في الدلالة على ذلك المعنى فيبينها، وينتقل إلى الكلمة الأخرى كذلك، حتى يأتي على جملة ما يريد تعريبه. وهذه الطريقة رديئة لوجهين أحدهما أنه لا يوجد في الكلمات العربية كلمات تقابل جميع الكلمات اليونانية على خلافها. والثاني أن خواص التركيب والنسب الإسنادية لا تطابق نظيرها من لغة أخرى دائماً، وأيضاً يقع الخلل من جهة استعمال المجازات وهي كثيرة في جميع اللغات.

الطريق الثاني في التعريب، طريق حنين بن إسحاق والجوهري

وغيرهما، وهو أن يأتي إلي الجملة فيحصل معناها في ذهنه، ويعبر عنها من اللغة الأخرى بجملة تطابقها سواء ساوت الألفاظ أو خالفتها، وهذه الطريقة أجود، ولهذا لم تحتج كتب حنين إلى تهذيب إلا في العلوم الرياضية لأنه لم يكن بها قيماً »[32].

وللأسف الشديد أنه من خلال طريقة الترجمة تسربت أكثر الأخطاء التي ظللت العرب وشغلتهم زمناً طويلاً ثم تنبهوا لها بعد حين. فليس من العجيب في هذه الحالة أن يذكر لنا ابن النديم في الفهرست «الشيء الكثير عن الكتب المترجمة التي تم إصلاحها[33]. مثل كتاب «النسبة المحدودة لأبلونيس؛ وهما مقالتان أصلح للأولى ثابت - أي ثابت بن قرة والثانية منقولة إلى العربية وغير مفهومة[34]. ومعنى هذا أن المقالة الثانية قد نقلت نقلاً سيئاً إلى الحد الذي جعلها غير مفهومة حتى على عالم رياضي شهير مثل ثابت بن قرة.

ومن الكتب التي احتاجت لسوء ترجمتها إلى إعادة الترجمة من جديد كتاب «أصول الهندسة لإقليدس» فقد نقله الحجاج بن مطر نقلين أحدهما يعرف بالهاروني - نسبة إلى هارون الرشيد ونقلاً ثانياً وهو المأموني - نسبة إلى المأمون - وعليه يعول، ونقله أيضاً إسحاق بن حنين وأصلحه ثابت بن قرة»[35]. وعلى الرغم من أن حنين بن إسحاق كان من كبار النقلة إلا أنه كان من عادته أن يحذف أي فقرة لم يفهمها مما يترجم[36].

وللدلالة على مدى سوء الترجمة نسوق ما قاله أحد المستشرقين الذين توفروا على البحث في الطب العربي وهو الدكتور بونيون والذي قام بترجمة النص السرياني لأقوال أبقراط حيث يقول: «والذي وصلنا منها - أي أقوال أبقراط - كان مترجماً بطريقة غامضة والإنشاء كله أخطاء والكلمات وضعت دون الالتفات إلى المعنى العام في سياق

البحث. ولذا نجد في هذه التراجم جملاً عديدة كلها أخطاء وتعابير ليس لها أي معنى – ويستطرد الدكتور بونيون قائلاً – إن ترجمة أقوال أبقراط لا تطاق وكلما جاء المترجم إلى نص لا يفهمه ترجمه بصيغة غير مفهومة وعند مواجهته لنص يفهم على عدة أوجه يضع الترجمة لتفهم على وجوه مختلفة»[37].

ثانياً: وليت الأمر كان قاصراً على مجرد ترجمات سيئة فحسب بل إن الأمر كان أخطر وأشد أثراً من مجرد مؤلفات قد ترجمت ترجمة سيئة «فقد لوحظ أن أمانة النقل لدى هؤلاء النقلة السريان لم تكن فوق الشبهات لا في مجال سوء الترجمة فحسب ولكن – وهذا هو الأمر الخطير – أن النقلة السريان كانوا كثيراً ما يدسون في الكتب المنقولة أشياء ليست منها أو يبدلون فيها ويحذفون بحسب ما يصل إليه رقيهم العقلي وبحسب ما يمليه عليهم هواهم الديني والمذهبي»[38]. أي أن هؤلاء النقلة لم ينقلوا في دقة ما كان عند اليونان بل غيروا فيه وحرفوا وكثير من الأخطاء التي وقع فيها العرب علمياً كان منشؤه هذا الخطأ السرياني»[39].

ولم يكن هذا الدسّ المتعمد من النقلة بالشيء الذي يخفى على العرب، وفي ذلك يقول الجاحظ في رسالته «الرد على النصارى»: «وهؤلاء ناس من أمة قد بادوا وبقيت آثار عقولهم وهم اليونانيون ودينهم غير دينهم وأدبهم، أولئك علماء – يقصد اليونانيين – وهؤلاء صناع – يقصد النقلة من النصارى – أخذوا كتبهم بقرب الجوار وتداني الدار فمنها ما أضافوه إلى أنفسهم ومنها ما حولوه إلى ملتهم إلا ما كان من مشهور كتبهم ومعروف حكمهم ففخروا بأدبائهم على اليهود واستطالوا بها على العرب، حتى زعموا أن حكمائنا أتباع حكمائهم وأن فلاسفتنا اقتدوا على مثالهم»[40].

ولم ينس الجاحظ أن يذكر اليهود في رسالته تلك - وهم كما نعلم من النقلة - بقوله: «وأنت تعلم أن اليهود لو أخذوا القرآن فترجموه بالعبرانية لأخرجوه من معانيه ولحولوه عن وجوهه»[41].

ويبدو أن السريان قد استغلوا جهل العرب والمسلمين بلغة اليونان فأودعوا فيما ترجموه من مؤلفات الشيء الكثير من الآراء التي تنافي تعاليم الإسلام. ولعل ما جاء في كتاب «معجم الأدباء» لياقوت الحموي يوضح لنا أي خطر كان في مثل هذه الكتب وأي خطر كان لهذا الدس السرياني. يقول ياقوت الحموي: «كان لعلي بن يحيى المنجم قصر جليل فيه خزانة كتب عظيمة يقصدها الناس من كل بلد فيقيمون فيها ويتعلمون منها صنوف العلم، فقدم أبو معشر المنجم من خراسان يريد الحج، فوصفت له الخزانة فأقام بها وأضرب عن الحج وتعلم فيها علوم النجوم وأعرق حتى ألحد، وكان ذلك آخر عهده بالحج وبالدين وبالإسلام أيضاً»[42].

ثالثاً: وعندما نأتي إلى النقلة الفرس، والفرس كما هو معروف قد قامت الدولة العباسية على أكتافهم - ومن الطبيعي أن يكونوا أولو الأمر من وزراء وحجاب وقواد - سوف نجد أن معظمهم حديثو عهد بالإسلام وأنهم أيضاً من الشعوبيين الذين ينفسون على العرب سلطاتهم. والشعوبية هم أصحاب إحدى نزعتين «الأولى؛ ويذهب أصحابها إلى أن العرب ليسوا أفضل من غيرهم. والثانية؛ ويميل أصحابها إلى الحط من شأن العرب وتفضيل غيرهم من الأمم عليهم»[43].

ولقد كان رجال الفرس البارزين في الدولة العباسية من أمثال البرامكة وآل سهل وآل طاهر بن الحسين كانوا يذكون نار هذه الشعوبية فيمن حولهم من الفرس[44].

وإذا كان السريان قد دسوا في الكتب التي ترجمت عن اليونانية

أموراً تنافي العقيدة الإسلامية وتتفق مع مللهم ومذاهبهم. فإن النقلة الفرس قد فعلوا الشيء ذاته فدسوا في الكتب المنقولة عن الفارسية أموراً تدعو إلى الزندقة فعلى سبيل المثال فإن ابن المقفع وكان أشهر النقلة الفرس قد اتهم بالزندقة وبسببها قتل. جاء في «البداية والنهاية» لابن كثير: «قال المهدي: ما وجدت كتاب زندقة إلا وأصله من ابن المقفع»(45).

ولقد فطن الجاحظ إلي الدور المشبوه الذي لعبه النقلة الفرس فقد اتهم صراحة ابن المقفع وسهل بن هارون وغيرهما من النقلة الفرس بالتأليف والوضع وليس بالترجمة والنقل حيث يقول: «ونحن لا نستطيع أن نعلم أن الرسائل التي بأيدي الناس للفرس أنها صحيحة، غير مصنوعة وقديمة غير مولدة إذا كان مثل ابن المقفع وسهل بن هارون وأبي عبيدالله وعبدالحميد وغيلان يستطيعون أن يولدوا مثل تلك الرسائل ويصنعوا مثل تلك السير»(46).

وللدلالة على مدى الحقد الكامن في نفوس الفرس وأتباع الشعوبية حيال العرب والإسلام نسوق للقارئ ما رواه القفطي بقوله: «وذكر جبرائيل - يقصد جبرائيل بن بختيشوع وكان من أشهر الأطباء في الدولة العباسية - أنه دخل ذات يوم على الفضل بن سهل بعد إسلامه وبين يديه مصحف قرآن وهو يقرأ فيه فقال له - أي جبرائيل -: كيف ترى كتاب الله؟ فقال له - أي الفضل - طيب ومثل كتاب كليلة ودمنة»(47). فإلى هذا الحد من الحقد الذي يصل إلى الكفر كان أمر هؤلاء النقلة من الفرس. ويعلق الدكتور أحمد أمين على هذا بقوله: «ومما نأسف له أن الشعوبية ازدهرت في عصر تدوين العلوم وكل حركة علمية كانت بعد، إنما أسست على ما دُوِّن في العصر العباسي، ولو كان لدينا تاريخ مدوّن في العصر الأموي لفهمنا كيف تلاعب به الشعوبيون في العصر العباسي، ولو كان العرب في العصر الإسلامي

الأول وعوا كتباً في الأنساب ومناقبها ومثالبها ووصلت إلينا لعرفنا ما اختلقه الشعوبيون عليهم لإفساد أنسابهم والحط من شأنهم وكذا في كل العلوم، ولكن قُدِّر أن يقترن تدوين العلم بسطوة الشعوبية، فكان ذلك من سوء حظ العلم، وكذلك أجهد العلماء أنفسهم في تعرّف أسرار الشعوبية وخفاياها وآثارها في العلم، ولايزال المدى أمامهم فسيحاً والبحث في مهده»[48].

رابعاً: وليت الأمر كان قاصراً على الشعوبية وترجماتهم المريبة أو تأليفهم لما يوافق أهواءهم ومذاهبهم التي تتنافى مع التوجه الإسلامي، بل لقد دخل الزنادقة معترك التأليف والترجمة بطريقة تنم عن رغبة دفينة في تسلل أفكارهم إلى بني العرب. جاء في «الحيوان» للجاحظ قوله: «قال إبراهيم بن السندي: وددت أن الزنادقة لم يكونوا حرصاء على المغالاة بالورق النقي الأبيض وعلى تخير الحبر الأسود المشرق البراق وعلى استجادة الخط، فإني لم أر كورق كتبهم ورقاً ولا كالخطوط التي فيها خطاً قلت لإبراهيم: لو كانت كتب الزنادقة كتب حِكَم وكتب فلسفة أو لو كانت كتبهم تعرّف الناس أبواب الصناعات أو سبل التكسب والتجارة أو كتب رياضيات لكانوا ممن قد يجوز أن يظن بهم تعظيم البيان ولكنهم ذهبوا فيها مذهب الديانة وعلى طريق تعظيم الملة وجل ما فيها هذْرٌ وعيٌّ وخرافة وسخرية وتكذّب»[49].

إذن فقد كان هناك غزو فكري منظم يراد به فتنة المسلمين عن دينهم من خلال الشعوبية والزنادقة الذين كان لهم الدور الأكبر في ترجمة علوم الأوائل.

خامساً: كان للعطاء الجزيل الذي فاق حد التصور حيال حركة النقل أن شاع النحل والوضع والتلفيق طمعاً في المكافأة وليس أدل على شيوع هذه الظاهرة ذلك التحذير الشديد الذي وجهه المسعودي في مقدمة كتابه الشهير «مروج الذهب ومعادن الجوهر» إلى هؤلاء

الوضاعين في فاتحة كتابه بقوله: «فمن حرّف شيئاً في معناه أو زال ركناً من مبناه أو طمس واضحة من معالمه أو لبس شاهدة من تراجمه أو غيره أو بدّله أو اختصره أو نسبه إلى غيرنا أو أضافه إلى سوانا فوافاه من غضب الله وسرعة نقمته وفوادح بلاياه ما يعجز عنه ويحار له فكره وجعله مُثلةً للعالمين وعبرةً للمعتبرين... إلخ»[50].

ومن العجيب أن يكرر المسعودي هذا التحذير مرة أخرى في خاتمة الكتاب[51].

ولقد تحدث غير واحد من الباحثين القدماء والمحدثين عرباً كانوا أم غير عرب عن تلك المؤلفات المنحولة على أرسطو. فهاهو جورج سارتون يطرح في كتابه الشهير «تاريخ العلم» سؤالاً على قدر كبير من الأهمية حول مؤلفات أرسطو قائلاً: «هل هذه المؤلفات صحيحة. إن السؤال أعقد مما يبدو لأول وهلة ولا يمكن إجابته برمته وقد ناقش الناشرون صحة كل كتاب على حدة غير أنهم لم يتفقوا دائماً في النتائج، فمن المحتمل أن أرسطو لم يكتب هو نفسه من المؤلفات تمثل تعليمه»[52]. ويقول الدكتور فيليب حتى أنه «قبل أن ينتهي عصر الترجمة كانت مؤلفات أرسطو الموجودة والتي كان عدد كبير منها بطبيعة الحال مزيفاً منسوباً إليه كذباً وقد ذكر ابن أبي أصيبعة ومن بعده القفطي عدداً لا يقل عن مائة كتابٍ منسوباً إلى أرسطو فيلسوف الإغريق[53].

كما يذكر لنا كارل بروكلمان C. Brocklemann بعضاً من أسماء الكتب المنحولة لأرسطو مثل كتاب «السياسة في تدبير الرياسة» الذي علق عليه بقوله: كتاب لفّقه أحد العرب ومثل كتاب «السحر» وكتاب «التفاحة»... إلخ[54].

ولعل ابن وحشية هو المثل الحي على تزاوج الشعوبية والوضع والتلفيق فقد كان نبطياً شعوبياً حاول في كتاباته أن يثبت أن أسلافه

النبط كانوا على جانب كبير من العلم وقد نسب إليه العديد من الكتب المنحوتة والتي من أهمها «الفلاحة النبطية»[55].

ويبدو أن النحل والوضع كانا سائدين بصورة ملفتة للنظر، جاء في «الفهرست» لابن النديم: «حدثني نظيف المتطبب أنه رأى المقالة العاشرة من إقليدس رومي وهي تزيد على ما في أيدي الناس أربعين شكلاً[56]. ومعنى هذا أن المترجم قد أباح لنفسه أن يزيد من عنده بما ليس في أصل الكتاب.

كما يقول القفطي أن «كتاب عهد بقراط تفسير جالينوس ترجمة حنين من اليونانية وأضاف إليه شيئاً من جهته[57]. وأن ماسر جويه قد وضع كتابين من عنده مدعياً ترجمتها عن اهرن القس[58].

إذن يتضح لنا أن النقلة على اختلاف مللهم وعقائدهم قد ذهبوا - عن قصد أو غير قصد - مذهب أتباع الشعوبية فجاء نقلهم موافقاً لما ذهبوا إليه فكثر الدس والوضع والتلفيق فيما نقلوه حتى أن، الفلسفة اليونانية قد وصلت إلى العرب مشوهة ممسوخة جهلاً من الناقلين أو قصداً. ولقد كان فلاسفة الإسلام من طهارة النفس أنهم لم يشكوا في هذا التزيّد الذي أدخله النقلة السريان على الفلسفة يجهدون أنفسهم وعقولهم في سبيل التوفيق بين هذه المتناقضات وقضوا في ذلك قرنين ونصف قرن من الزمن[59].

نخلص من هذا كله إلى القول بأن حركة الترجمة التي روج لها بالباطل ومؤرخو الغرب ومستشرقوه والتي لولاها لظل العرب في بداوتهم وجهالتهم لم تكن كما زعموا، فالتراث اليوناني وصل إلى العرب مشوهاً ممسوخاً حافلاً ليس بأخطاء الترجمة فحسب بل وحافلاً أيضاً بتعاليم هدامة منافية للإسلام حسب أهواء ومذاهب النقلة الذين استظلوا تحت راية الإسلام ونعموا بسماحته. كما أن النقلة - من جهة

أخرى - الذين جعل منهم المؤرخون حاملي مشعل الحضارة في بلاد المسلمين كان معظمهم مجرد أدوات تخريب وشعوبية وزندقة قد غُلِّفت برداء العلم.

والحقيقة أن حركة الترجمة لم تكن خيراً كلها؛ صحيح أن العرب المسلمين قد عرفوا - من خلالها - الفلسفة والطب والفلك.. إلخ، ولكن خالطها شرٌّ كثير.

إن الباحث في خبايا حركة الترجمة سوف يخرج في نهاية بحثه بنتيجة مؤداها أنها كانت أشبه بغزو فكري من قِبَل السريان والفرس والوثنيين واليهود غير أن العرب المسلمين سرعان ما فطنوا إلى حقيقتها فألّفوا الكتب للرد على أباطيلها لمّا نقدوا تلك الأفكار المغلوطة التي أوردها النقلة على لسان أقطاب الفكر اليوناني.

الهوامش

1) العصر العباسي الأول، د. شوقي ضيف، ص 89.

2) ضحى الإسلام، د. أحمد أمين، ج 1، ص 2.

3) حركة الترجمة والنقل في المشرق الإسلامي، د. رشيد الجميلي، ص 9.

4) تاريخ الفكر العربي، د. عمر فروخ، ص 27.

5) البيان والتبيين للجاحظ، تحقيق عبدالسلام هارون، ج 1 ص 328.

6) الفهرست لابن النديم، ص 497.

7) تاريخ التمدن الإسلامي، جرجي زيدان، ج 3 ص 155.

8) لمحات بمآثر العراق العلمية في الكيمياء، د. جابر الشكري، ص 48.

9) عيون الأنباء في طبقات الأطباء لابن أبي أصيبعة، تحقيق د. نزار رضا، ص 232.

10) تاريخ الأدب العربي، أحمد حسن الزيات، ص 206.

11) عصر المأمون، د. أحمد فريد رفاعي، ج 1 ص 377.

12) قصة الحضارة، ول ديورانت، ترجمة محمد بدران، ج 13 ص 178.

13) في تراثنا العربي الإسلامي، د. توفيق الطويل، ص 89.

14) تاريخ التمدن الإسلامي، مصدر سابق، ج 3 ص 156.

15) البداية والنهاية لابن كثير، تحقيق د. أحمد ملحم وآخرين، ج 10 ص 125.

16) حركة الترجمة والنقل في المشرق الإسلامي، د. رشيد الجميلي، ج 1 ص 70.

17) تاريخ التمدن الإسلامي، مصدر سابق، ج 3 ص 157.

18) علوم اليونان وسبل انتقالها إلى العرب، د. لاسي أوليري، ترجمة د. وهيب كامل، ص 207.

19) العصر العباسي الأول، مصدر سابق، ص 112.

20) المصدر السابق، ص 115.

21) الجبر والمقابلة للخوارزمي، تحقيق د. علي مشرفة ود. أحمد مرسي، ص 15.

22) حضارة الإسلام، جوستاف جرونيباوم، ترجمة توفيق جاويد، ص 87.

23) علوم اليونان وسبل انتقالها إلى العرب، مصدر سابق، ص 230.

24) تاريخ العلم والإنسية الجديدة، جورج سارتون، ترجمة إسماعيل مظهر، ص 143.

25) العلم عند العرب وأثره في تطور العلم العالمي، ألدوميبلي، ترجمة د. محمد يوسف موسى ود. عبدالحليم النجار، ص 111.

26) المصدر السابق، ص 124.

27) تراث الإسلام، شاخت وبوثورث، ترجمة د. حسين مؤنس، ج 2 ص 214.

28) المرجع في تاريخ العلم عند العرب، د. محمد عبدالرحمن مرحبا، ص 214.

29) في تراثنا العربي الإسلامي، مصدر سابق، د. توفيق الطويل، ص 77.

30) الفهرست لابن النديم، مصدر سابق، ص 347.

31) الحيوان للجاحظ، تحقيق عبدالسلام هارون، ج 1 ص 42.

32) صوت المنطق والكلام للسيوطي، تحقيق د. علي سامي النشار، ج 1 ص 42.

33) الفهرست لابن النديم، مصدر سابق، ص 348.

34) المصدر السابق، ص 373.

35) المصدر السابق، ص 371.

36) التراث القديم في الحضارة الإسلامية، ف. روزنتال، ترجمة د. عبدالله المسلمي، ص 127.

37) الطب العربي، إدوارد براون، ترجمة د. داود سليمان علي، ص 32.

38) عبقرية العرب في العلم والفلسفة، د. عمر فروخ، ص 35.

39) ضحى الإسلامي، مصدر سابق، ج 1 ص 263.

40) رسائل الجاحظ، تحقيق عبدالسلام هارون، ج 3 ص 29.

41) المصدر السابق، ج 3 ص 336.

42) معجم الأدباء، ياقوت الحموي، تحقيق د. أحمد فريد رفاعي، ج 15 ص 157.

43) ضحى الإسلام، مصدر سابق، ص 263.

44) العصر العباسي الأول، مصدر سابق، ص 52.

45) البداية والنهاية، مصدر سابق، ج 10 ص 98.

46) البيان والتبيين للجاحظ - تحقيق عبدالسلام هارون، مصدر سابق، ج 3 ص 29.

47) أخبار العلماء بأخبار الحكماء للقفطي، ص 98.

48) ضحى الإسلام، مصدر سابق، ج 1 ص 77.

49) الحيوان، مصدر سابق، ج 1 ص 55.

50) مروج الذهب للمسعودي، تحقيق محيي الدين عبدالحميد، ج 1 ص 18.

51) المصدر السابق، ج 4 ص 408.

52) تاريخ العلم، جورج سارتون، ترجمة لفيف من الأساتذة، ج 3 ص 163.

53) تاريخ العرب، فيليب حتي، ترجمة محمد مبروك نافع، ج 2، ص 248.

54) تاريخ الأدب العربي، كارل بروكلمان، ترجمة السيد يعقوب بكر وآخرين، ج 4 ص 94 وما بعدها.

55) تراث الإسلام، مصدر سابق، ج 2 ص 228.

56) الفهرست، مصدر سابق، ج 2 ص 228.

57) أخبار العلماء، مصدر سابق، ص 67.

58) المصدر السابق، ص 57.

59) عبقرية العرب في العلم والفلسفة، مصدر سابق، ص 35.

«صوت الحجاز» ودورها الأدبي الرائد

محمد عبدالرزاق القشعمي

تعتبر جريدة «صوت الحجاز» ثاني جريدة تصدر في العهد السعودي الجديد بعد جريدة «أم القرى» الرسمية والتي حلت محل «القبلة» التي كانت تصدر في عهد الأشراف ويرأس تحريرها محب الدين الخطيب.

و«صوت الحجاز» أيضاً حلت محل «بريد الحجاز» لصاحبها ومديرها المسؤول محمد صالح نصيف، والأخيرة كانت تمثل الشريف علي وقت حصاره بجدة قبل أن تسلم للملك عبدالعزيز وتنضوي تحت لوائه.

صحيح إن «صوت الحجاز» قد تأخرت قليلاً عن مرافقة رصيفتها «أم القرى» والتي صدر عددها الأول بمكة في 1343/5/15هـ أو مجلة «الإصلاح» التي صدر عددها الأول بمكة أيضاً في 1347/2/15هـ إذ لم يصدر عددها الأول إلا في يوم الاثنين 1350/11/27هـ الموافق 4 إبريل 1932م. ولنعد لما كتب عن «صوت الحجاز» وصاحبها.

«محمد صالح نصيف»[1] «1313-1393هـ = 185-1973م» صحفي حجازي من أهل جدة. أصدر فيها جريدة «بريد الحجاز» أسبوعية «1343-1344هـ» في عهد الحكومة الهاشمية ثم جريدة «صوت الحجاز» أسبوعية بمكة «1350-1354هـ» في العهد السعودي. وتولى أعمالاً كان فيها من أعضاء مجلس الشورى مرتين، مولده ووفاته بجدة».

وكتب عنه الأستاذ محمد علي مغربي[2] «أدركته في عهد الشريف الملك علي بن الحسين وهو رئيس بلدية جدة...، ولد الشيخ محمد بن صالح نصيف بمدينة جدة عام 1310 هجرية، وهو من أسرة نصيف...، وفي أوائل العهد السعودي عين عضواً بمجلس الشورى عن مدينة جدة، وانتقل بأسرته إلى مكة المكرمة. إن ما لفت نظري في تاريخ الشيخ محمد صالح نصيف.. أنه كان رائداً من رواد الصحافة في الحجاز، وإن لم يكن هو من رجال القلم، ولا من أعلام الأدب والكتابة، إلا أنه كان من السابقين إلى إصدار جريدة «صوت الحجاز» في صفر 1350هـ في أوائل العهد السعودي، وكان قد استورد مطبعة من مصر، كما شارك الأستاذ عبدالفتاح قتلان في تأسيس المكتبة والمطبعة السلفية بمكة المكرمة، وكان الغرض منها طبع الكتب التي تعبر عن المذهب السلفي ونشرها في هذه المطبعة، وقد تم طبع جريدة «صوت الحجاز» بها منذ بدء صدورها، وقد اتفق الشيخ محمد سرور الصبان معه فيما بعد على نقل امتياز جريدة «صوت الحجاز» إلى الشركة العربية للطبع والنشر، والتي كان الشيخ محمد سرور... مؤسسها ورئيسها. وتم كذلك شراء المطبعة التي استوردتها المكتبة السلفية من قبل شركة الطبع والنشر، وذلك لطبع جريدة «صوت الحجاز» بها، بأجياد في مكة المكرمة قبل انتقال ملكيتها إلى شركة الطبع والنشر، وطبع جريدة «صوت الحجاز» عليها لسنوات كثيرة، وهذه المطبعة أصلاً هي مطبعة المنار، وقد باعها المرحوم السيد رشيد رضا إلى أصحاب المطبعة والمكتبة السلفية، وهما الشيخ محمد صالح نصيف وعبدالفتاح قتلان، وانتقلت من دار المنار بالقاهرة إلى مكة المكرمة لتطبع عليها جريدة «صوت الحجاز» لسنوات طويلة جداً كما ذكرنا، وهي مطبعة قديمة تدار باليد، وهي لاتزال موجودة حتى اليوم، وإن كنت أشك أنها تستعمل مع وجود المطابع الحديثة المتطورة.

... جريدة «بريد الحجاز»... تعبر عن وجهة نظر العهد الهاشمي في ذلك الحين... وتطبع بمطبعة رمزي بجدة، وكان أبرز كتابها هو الأستاذ الشيخ محمد حسن عواد شيخ أدباء جدة... كما كان الأستاذ أحمد إبراهيم الغزاوي يراسل «بريد الحجاز» من مهجره في بورسودان.

جريدة «صوت الحجاز»: حينما يكتب تاريخ الأدب والصحافة في هذه البلاد يست طيع المؤرخ أن يربط ولادة الأدب الحديث بظهور المطبوعات التي أصدرها... الشيخ محمد سرور الصبان... وإذا كانت... هي إيذاناً بولادة الأدب الحديث... قبل ظهور صوت الحجاز واستمرارها لسنوات طويلة وحتى الآن مع تغيير اسمها هو التعبير المستمر عن نشوء هذا الأدب الوليد ونمائه وانتشاره... عبدالوهاب آشي، محمد حسن فقي، محمد سعيد العامودي، محمد حسن كتبي، أحمد قنديل، أحمد السباعي، فؤاد حمزة، حسين عرب، أحمد جمال... توقفت في أوائل الحرب العالمية الثانية، ثم عادت إلى الظهور عام 1365هـ... باسم «البلاد السعودية»... ثم «البلاد»... توفي عام 1391هـ وفي مدينة جدة...»[3]. إلا أنها قامت بدور مهم فقد قال عنها الدكتور منصور الحازمي[4]: «.. لقد احتفظت لنا «أم القرى» بشعر المديح والمناسبات كما احتفظت جريدة «صوت الحجاز» بالأدب الخاص، وكلا الاتجاهين إنما يكمّل بعضها بعضاً».

وقال الحازمي أيضاً[5]: «فكانت لها الريادة وكانت لها الأولوية في خوض كثير من التجارب التي ساهمت في تشكيل شخصية الصحافة السعودية، ومما ساهم في إثراء هذه التجارب وجود عدد كبير من أعلام الأدب والنقد والثقافة وقد شكلوا ما سمي جيل الرواد بمشاركاتهم في تحرير الصحيفة وإبراز الجانب الأدبي والنقدي فيها».

أما علي جواد الطاهر فيقول[6]: جريدة «صوت الحجاز» «..

وكانت من أهم العوامل في إنعاش الحركة الأدبية التي بدأت في آخر العقد الثالث من القرن العشرين، على أيدي كتاب المملكة الناشئين، فقد أنشئت - كما قال أول رؤساء تحريرها عبدالوهاب آشي - (رابطة أدبية بيننا نحن أبناء هذه البلاد...). وقد أكد صاحب امتيازها محمد صالح نصيف شخصيتها الأدبية هذه حين قال بأنها: (لسان حال النهضة الأدبية الحجازية...)، «... احتجبت كسائر الصحف السعودية عن الصدور منذ 21 يوليو 1941م حتى 4 مارس 1946م حيث عادت إلى الصدور باسم جديد هو «البلاد السعودية» بسبب الحرب العالمية الثانية وشح الورق.

ويذكر عبدالمحسن بن صالح اليوسف[7]: «... و«صوت الحجاز» بمكة، وقد تأسست هذه الجريدة الأخيرة سنة 1932م وبسطت سياستها في عددها الأول، فقالت إنها ستعلق على الأحداث المحلية بروح الحرية والاستقلال، ولن تحجم عن نقد الحكومة عند اللزوم، دون الانتقاص من احترامها الودي لأولي الحل والربط...».

... وفي الحقيقة إن ظهور «صوت الحجاز» يعتبر من أبرز المعالم في تاريخ الأدب الحديث في المملكة، ذلك لأنها قد أصبحت لساناً لحال كثير من الكتاب في العقد الرابع وأوائل العقد الخامس من هذا القرن، وميداناً لعدد من المعارك الأدبية التي شهدها هذا الأدب في تلك الفترة... «وقد حاول بعض رؤساء تحريرها التقليل من دورها الأدبي وزيادة ساحة الأخبار والسياسة»[8]. ورغم محاولات هؤلاء المحررين فإن «صوت الحجاز» قد احتفظت بشخصيتها الأدبية حتى آخر أيامها، وكانت في الحقيقة أشبه بالمجلات الأدبية منها بالجرائد.

ومهما يكن فإن «صوت الحجاز» لم تهمل معالجة الموضوعات الأخرى إهمالاً تاماً، فقد كانت تنشر مواد أخرى غير أدبية، وتتسم مقالاتها الأدبية وغير الأدبية بما يشيع فيها من روح إصلاحية

حماسية، فلقد كانت «صوت الحجاز» صحيفة جادة لم تنس في لحظة من اللحظات رسالتها في «محاولة تنوير الأفكار وتثقيفها وتوجيه الأفهام.. حتى تصبح مستعدة للانتفاع بأنفع ما في دروس الحياة من عبرة وعظة»(9).

ولهذا فقد أصبحت جريدة النخبة المثقفة ولم تنتشر بين فئات المجتمع الأخرى مما عرضها للخسائر المادية... وقد كان من نتائج عدم اهتمام الجمهور بصوت الحجاز أن أصبحت تعاني دائماً من المصاعب المالية، لأن دخلها كان يعتمد على التوزيع الذي لم يتجاوز - كما قال عبدالوهاب آشي - «الألف والضعف بيعاً واشتراكاً وإهداء».

«.. وقد توالى على تحرير «صوت الحجاز»: عبدالوهاب آشي ومحمد حسن فقي ومحمد حسن عواد ومحمد علي رضا وأحمد السباعي وفؤاد شاكر وحسين عرب ومحمد سعيد العامودي ومحمد حسن كتبي وحسين خزندار وعبدالله عريف وأحمد خليفة النبهاني وأحمد قنديل ومحمد علي مغربي وأحمد إبراهيم الغزاوي..»(10).

ومن أسباب تتابع هذا العدد من المحررين على الإشراف عليها هو أن الجريدة قد اعتمدت - إلى حد كبير - على محررين متطوعين.

وكانت صفحاتها منبراً فكرياً لمعظم الأدباء والمثقفين السعوديين الذين أحسوا حينئذ بأن من واجبه أن يبثوا بواسطتها إنتاجهم، وأن يتخذوه وسيلة لتثقيف مواطنيهم، ولذلك فإن «صوت الحجاز»، تعتبر سجلاً للحياة الأدبية والفكرية في الحجاز في العقد الرابع من هذا القرن..».

وكانت تصدر مرتين في الأسبوع اعتباراً من 1357/12/5هـ من ثماني صفحات، ولكن سرعان ما أصبحت تصدر بأربع صفحات. وعندما نشبت الحرب العالمية الثانية تضاءل حجم الجريدة.

وفي 29 يناير 1941م أصبحت تصدر في صفحتين، وأخيراً احتجبت - كسائر الصحف السعودية - عن الصدور منذ 12 يوليو 1941م حتى 4 مارس 1946م. حيث عادت إلى الصدور باسم جديد هو: «البلاد السعودية».

وقد نشر عبدالقدوس الأنصاري في «المنهل»(11) تحت عنوان «الصحيفة الوطنية الأولى وما بعدها» قائلاً: «سعادة الشيخ محمد صالح نصيف عضو مجلس الشورى كان صاحب أول مشروع لتأسيس صحيفة وطنية في عهد هذه الحكومة. وقد أحببنا أن نستطلع آراءه وأحاسيسه حيال ذلك وحيال شؤون صحيفة أخرى، فأدلى لنا بالحديث التالي:

قلنا له: نأمل أن تتحدثوا لنا عن الفكرة الأساسية التي حدت بكم إلى إصدار صحيفة وطنية بادئ ذي بدء في عهد حكومتنا الحاضرة.

فأجاب: إن الفكرة التي جعلتني أقدم على إصدار الصحيفة المشار إليها، ممثلة في «صوت الحجاز» هي الرغبة في تزجية الفكر العام إلى الأمام، فالصحافة هي المنبر الشعبي الذي ينهض بالمستوى الخاص والعام. وقد لاحظت أن تقدماً حصل في ثقافتنا وأنه يمكنني أن أعمل شيئاً ويمكنني من المضي بالمشروع قدماً فهناك شباب متخرجون من المدارس لهم شغف بالأدب وبالبحوث الفكرية ولم يكن لديهم مجال لإظهار مواهبهم واستكمال ثقافتهم ونشر آرائهم.

وكانت منهم تمنيات تدوي في مجالسهم الخاصة والعامة بإيجاد صحيفة وطنية تساعد على النشر وخدمة الوطن.. وقد أقدمت على إنفاذ المشروع وتقدمت إلى الحكومة بطلب الإذن به شاعراً بعظم مسؤوليات الصحافة وثقل أعبائها، وعوائقها المادية والأدبية التي لا يقدر على تحملها إلا من أوتي قلباً جريئاً، ومن حسن توفيق الله أني

لمحت رغبة كريمة من جانب الحكومة في ذلك فما هو إلا أن صدرت موافقتها على افتتاح صحيفة «صوت الحجاز» الأسبوعية عام 1351هـ أي منذ قرابة عشرين عاماً حتى بادرت إلى إصدارها وساعدني على ذلك وجود «المطبعة السلفية» بمكة، وهي المطبعة التي امتلك نصفها وكانت كاملة التجهيزات الفنية، وقد تلقيت مساعدات قيمة من قبل الحكومة السعودية جعلني أنشط في المضي بالصحيفة إلى الأمام.

- فكيف صدر أول عدد؟

- صدر أول عدد بعد أسبوع واحد من موافقة الحكومة بمساعدة الأدباء وخاصة الأساتذة عبدالوهاب آشي الذي تطوع بأن يكون رئيس تحرير، ومحمد سعيد عبدالمقصود رحمه الله، الذي تبرع بتسهيل الحصول على العمال الفنيين للصف والطبع.

- ولكن كيف كان شعوركم عندما صدر العدد الأول؟

- لا أستطيع أن أصف لكم شعوري عندها. فقد كان شعور الغبطة بميلاد عهد جديد، وإني الآن لأستذكر أولئك النفر من الأدباء الذين ساعدوا وسهروا في سبيل إبراز الفكرة إلى حيز الوجود وفي مقدمتهم سعادة الشيخ محمد سرور الصبان حيث حضر - على مشغولياته - إلى محل الطبع واشترك عملياً مع إخوانه الأدباء في إصدار أول عدد عملياً. وقد حاز العدد الأول إعجاب القراء لا لأنه تحفة في عالم الصحافة بل لشعورهم أن هذا شيء جديد على وطنهم ولأن هذا الشيء سوف يعبر عن آرائهم ورغباتهم»... «وقد كان من جملة آمالي أن تتحول «صوت الحجاز» الأسبوعية إلى جريدة يومية وأرجو أن يتحقق ذلك على يد الشركة العربية للطبع والنشر، وما كنت أخال إلا أني سأمضي في إصدارها حقبة طويلة من الدهر، والحمد لله فقد سد الفراغ فمازالت صوت الحجاز تصدر حتى اليوم وأن تبدل

اسمها إلى «البلاد السعودية» وقد صارت تصدر كل نصف أسبوع وصارت ملكاً للشركة المشار إليها».

أما عثمان حافظ فيقول[12]: «صوت الحجاز.. هي أول جريدة صدرت على الصعيد الشعبي في المملكة العربية السعودية - أصدرها الشيخ محمد صالح نصيف - ويعتبر صدورها امتداداً لجريدة «بريد الحجاز» التي أصدرها الأستاذ محمد صالح نصيف نفسه في عام 1343هـ... وكان صدور صوت الحجاز حدثاً هاماً في تاريخ الصحافة والأدب في ذلك العهد، فقد كانت مسرحاً لعرض آراء الأدباء والمفكرين وأبحاثهم العلمية والأدبية والاجتماعية والنقدية والرياضية وقد ظهرت على مسرح صوت الحجاز مواهب وكفاءات أدبية وفكرية كان لها الأثر الكبير في تركيز الأدب السعودي شعراً ونثراً وإبرازه للوجود.

وأضاف قائلاً:

«.. صدرت صوت الحجاز على أحجام مختلفة من الورق وأعداد مختلفة من عدد الصفحات فأول ما صدرت كانت على حجم 38 × 21 سنتيمتراً وصدرت في 8 صفحات.. وفي مبدأ سنتها الثانية من العدد 51 المؤرخ 3 ذي الحجة 1351هـ الموافق 8 مارس 1933م صدرت في حجم 86 × 48 وصدرت في 4 صفحات بدل ثمانية.

وأثناء الحرب العالمية الثانية صدرت على صفحتين فقط من القطع الكبير لقلة الورق من العدد 542 المؤرخ 3 المحرم 1360هـ الموافق 29 يناير 1940م، ثم صدرت في 4 صفحات على نصف مقاس الورق الكبير. ثم توقفت عند العدد 592 بسبب انقطاع الورق.

كما توقفت جميع الصحف السعودية بموجب البلاغ الرسمي الصادر من قلم المطبوعات رقم 62 مؤرخ 27 جمادى الثانية 1360هـ

الموافق 21 يوليه 1941م وقد نشر البلاغ الرسمي المذكور في العدد 592 وتوقفت بعده عن الصدور.

ونصه «بناء على كمية الورق الموجودة في هذه البلاد فقد قررت الحكومة توقيف جميع الصحف والمجلات في هذه الظروف الحاضرة، وسيدوم هذا التوقف إلى نهاية هذه الأزمة ويستثنى من ذلك جريدة أم القرى التي ستكون في نصف حجمها وتصدر في مواقيتها المعتادة».

وانتهت الفترة الأولى من حياة صوت الحجاز بالعدد 592 السنة العاشرة بعد أن عاشت في هذه الفترة 9 سنوات وسبعة شهور مواصلة جهادها وكفاحها في خدمة الأدب والبلاد.

واستأنفت صدورها - بعد الحرب العالمية الثانية في 1-4-1365هـ - صدرت في 4 صفحات على المقاس الكبير 86 × 48 باسم «البلاد السعودية...».

وقال عنها عثمان حافظ[13]: «وإني أعتقد أن صدور صوت الحجاز كان حدثاً هاماً في تاريخ الأدب والصحافة في ذلك العهد - فقد كانت مسرحاً لعرض آراء الأدباء والمفكرين وأبحاثهم العلمية والأدبية والاجتماعية والنقدية.. وقد ظهرت على مسرح صوت الحجاز مواهب وكفاءات أدبية وفكرية كان لها الأثر الكبير في تركيز الأدب السعودي شعراً ونثراً وإبرازه للوجود».

وقد كانت صوت الحجاز تعنى بالشؤون الأدبية أكثر من عنايتها بأي موضوع آخر.. ذلك لتحمس الشباب والناشئة لنشر منتوجاتهم الأدبية. ومن جهة أخرى فإن مصادر الأخبار.. سواء كانت محلية، أو خارجية لم تتوفر بعد للجريدة لصعوبة المواصلات، فاضطرت الجريدة أن تفتح صدرها للأدباء وتملأ أعمدتها بما يصلها من الإنتاج الأدبي..

ويشير إلى ذلك محرر صوت الحجاز في الكلمة التي نشرها في عام 1356 هجرية التي يقول فيها:

«مر يوم أوشك الشباب فيه أن يعشق السفسطة وينزلق في مهاوي الهرج وحب النقاش.. وكاد اللهو بنافلة القول وزائف الأدب أن يسود أوساطه، وشرع فريق من الناشئة بحكم سذاجة السن وقاعدة حب الظهور الطبعي يغويه سحر صناعة الأدب الخلاب فنبتت أقلام لا تحصى وظهرت أسماء لا تحصى عددها، وكادت تطغى فكرة حمل الأقلام وحب ظهور الأسماء حتى على التلاميذ في فصول دراستهم، فتنسيهم وظائفهم وتحصر جهودهم في مقالات يحررونها ونشرات يصدرونها كمجلات أو دوريات مدرسية».

«هذه الكلمات من صاحب صوت الحجاز وإن كانت تدل على عدم ارتياح المحرر لهذه الأقلام من ناشئة وطلاب، إلا أنها تدل في الوقت نفسه على انتعاش الروح الأدبية بين الناشئة والطلاب وطموحهم في نشر آثارهم الأدبية على أوسع نطاق...».

ونجد أديب مروة يقول في «الصحافة العربية نشأتها وتطورها»:

بريد الحجاز: جريدة أسبوعية صدرت في جدة سنة 1924م لصاحبها ومؤسسها محمد صالح نصيف، وقد ظلت تصدر حتى عام 1936م حيث خلفتها جريدة أخرى باسم «صوت الحجاز» توقفت هي الأخرى عن الصدور في مطلع الحرب العالمية الثانية.

«.. وقد اعتبر الشباب صدورها حدثاً هاماً، وراموا أن تكون مسرحاً لآلامهم وآمالهم، ومعرضاً لشعرهم ونثرهم[14].

وقد لخصت الافتتاحية البواعث التي دفعتها لإصدار هذه الجريدة على النحو التالي:

1 - إظهار مكانة البلاد المقدسة، ففي خدمة هذه البلاد العزيزة التي تشرفنا بالانتساب إليها وفي مصلحة أمتنا الحجازية العربية التي اختارها الله لسكناها كما اختارها لجوار بيته العظيم وخدمة وفوده الأكرمين نضحي النفس والنفيس ونعاهد الله بأن نوطن عزيمتنا ونبذل أقصى جهودنا في إظهار مكانتها الدينية والاجتماعية والعمرانية بين الملأ وفي إثبات مركزها الأسمى بين الأمم.

2 - الإحساس بوجوب إيجاد رابطة أدبية بين أبناء هذه البلاد الحجازية توحد بين أفكارهم وميولهم وثقافتهم ليسعوا متكاتفين نحو منفعتهم ورقيهم.

3 - تشوق الأدباء والمواطنين إلى وجود صحيفة وطنية تجول فيها أقلامهم بالأفكار القيمة والآراء السديدة.

4 - الإهابة بالهمم الراكدة والعزائم المسترخية إلى طرق أبواب الحياة العملية التي تنشلنا والبلاد من وهدة هذا التأخر الفاضح والجمود المشين»...».

ومنذ العدد الثالث عشر اختفى اسم رئيس التحرير لأنه قد نفي إلى نجد مع طائفة من الحجازيين بتهمة الاشتغال بالسياسة والحزبية وترويج الأراجيف بتضخيم حادثة ابن رفادة كما نص البلاغ الرسمي بهذا الصدد.

وقد ظل امتياز جريدة «صوت الحجاز» في حوزة الشيخ محمد صالح نصيف منذ صدورها حتى نهاية يوم الثلاثاء 5 محرم سنة 1353هـ 19 إبريل سنة 1935م حيث انتقل امتيازها إلى الشركة العربية للطبع والنشر ابتداءً من يوم الأربعاء من محرم سنة 1353هـ.

وظلت «صوت الحجاز» تصدر أسبوعياً، ثم مرتين في الأسبوع،

ثم توقفت عن الصدور في بعض سنوات الحرب العالمية الثانية، بسبب قلة الورق، ثم عادت إلى الصدور أسبوعياً عام 1365هـ باسم «البلاد السعودية» وتولى رئاسة تحريرها «عبدالله عريف» الذي يعتبر من أكبر الصحفيين ونهض بها نهضة مشكورة.

ويؤكد سلطان سعد القحطاني[15] على دور «صوت الحجاز» في النقد الأدبي قائلاً: «وقد ذكرنا دور الصحف الجديدة في العهد السعودي، ومنها الصحيفة التي يعود الفضل فيها إلى تأسيس المدرسة النقدية، فصحيفة صوت الحجاز كانت المنبر الأول الذي حقق الطموح بتأسيس مدرسة نقدية، بصرف النظر عن توجه المدرسة «تقليدية مجددة، أو حديثة» وأياً كان الأمر، فالمدرستان - على ما بينهما من خلاف - متفقتان على التجديد، ولكن الخلاف يأتي في التطبيق الأسلوبي الذي تعمل به كل مدرسة..».

وبإلقاء نظرة سريعة على العدد الأول من «صوت الحجاز» وما تضمنه من مقالات نجده وقد صدر من ثماني صفحات، وكتب في أعلى الصفحة الأولى:

العدد 1، السنة الأولى، ثمن النسخة قرش واحد.

وعنوان الجريدة بخط عريض «صوت الحجاز» جريدة وطنية جامعة، وعلى يمين العنوان كتب: صاحب الجريدة ومديرها محمد صالح نصيف، الاشتراك السنوي 4 ريالات: في الحجاز ونجد، نصف جنيه إنكليزي في سائر الأقطار. قيمة الاشتراك تدفع مقدماً. لا تعتمد الوصولات ما لم تكن بتوقيع صاحب الجريدة. وعلى يسار العنوان كتب: رئيس التحرير المسؤول عبدالوهاب إبراهيم آشي، عنوان المراسلات: إدارة جريدة صوت الحجاز نمرة صندوف البريد 25، لا ترد الرسائل لأصحابها نشرت أم لم تنشر، العنوان البرقي: الحجاز بمكة، الإعلانات تفاوض الإدارة بشأنها رأساً.

وتحت العنوان نقرأ: مكة المكرمة: يوم الاثنين في 27 القعدة سنة 1350هـ «تصدر مرة في الأسبوع» الموافق 4 إبريل سنة 1932م.

■ وبقية الصفحة الأولى خصصت للافتتاحية ونختار منها:

بسم الله الرحمن الرحيم.. افتتاح الصحيفة:

باسمك اللهم نفتتح عملنا الذي نرجو من ورائه الخير لنا ولبلادنا المقدسة، وبتوفيقك نمضي قدماً في مشروعنا هذا، ونؤسسه على دعائم الإيمان القوي والإخلاص المتين.

وفي خدمة هذه البلاد العزيزة التي تشرفنا بالانتساب إليها، وفي مصلحة أمتنا الحجازية العربية التي اختارها الله لسكناها، كما اختارها لجوار بيته العظيم، وخدمة وفوده الأكرمين، نضحي النفس والنفيس، ونعاهد الله بأن نوطن عزيمتنا ونبذل أقصى جهودنا في إظهار مكانتها الدينية والاجتماعية والعمرانية بين الملأ، وفي إثبات مركزها الأسمى بين الأمم والعالم»... «لذلك كان يدفعنا الواجب الوطني المقدس إلى أن نرفع صوتنا بهذه الصحيفة جهورياً، كي نحدث العالم عن حياتنا نحن الأمة الحجازية، وعن حياة بلادنا. ولنعرض على بساط البحث آلامنا وآمالنا، لنستأصل جذور الأولى ونتعهد غراس الأخرى حتى تثمر لنا ثمراً جنياً من السعادة، ولننفي أيضاً ما تلصقه بنا المزاعم؛ ونثبت للناس أننا أمة مازالت دماؤها زكية، ونفوسها شريفة، وخصالها كريمة. وأن بلادنا كما شرفها الله بمركزها الديني كذلك شرفها طيلة الأعصر الخالية والحاضرة باستقلالها وطهارتها من كل شوائب الاستعباد والاستعمار، وأن تلك الشعلة التي برزت في جبالها وصحاريها وسهولها فأضاءت العالم ما يزيد عن خمسة قرون متواليات لاتزال جمراتها كامنة، ولسوف تعود إن شاء الله ما كانت ضوءاً وإشعاعاً.

إيه لعمر الحق قد آن لنا أن نرفع الصوت عالياً، وأن نبلغه إلى كل سكان المعمورة فقد:

طال عهد السكوت حتى حسبنا إن هذه الحياة عادت مناما

«...» وبعد:- ليس لرجال اليوم عذر، ولا لأدبائنا مندوحة عن أداء الواجب الوطني والقومي، بإبراز ما تكنه ضمائرهم من حب الخير والمنفعة لهذه البلاد، وبذل النصيحة والإرشاد، وإظهار وجوه الحق والصواب، والدعوة إلى الفضيلة والمكارم، والأخذ بيد الأمة إلى ما يرفع مستواها العلمي والأدبي والسياسي. فباب القول والعمل قد فتح على مصراعيه، وميدانهما رحيب لمن يريد الاقتحام. وهذه صحيفتنا إنما أنشأناها صحيفة الأمة والوطن؛ وترجو من بنيهما المناصرة والتشجيع كما نؤمل لهم نجاحاً في المسعى وتوفيقاً في الجهاد الحياتي وسعادة في الحال والمآل. وإنها ستسير على مبدأ الإخلاص والحكمة. تعتمد في مادتها الأدبية عل جهود من وطدوا أنفسهم على إنشائها والعمل فيها، وعلى ما يتحفنا به أدباء وفضلاء الحجاز خاصة وأدباء وفضلاء البلاد العربية والإسلامية عامة من أبحاث وإفادات في كل مناحينا العلمية والأدبية والعمرانية والسياسية. كما تعتمد في مادتها المادية على ما ستلاقيه بدون ريب من مساعدة وإقبال أفراد الأمة عليها بشراء واشتراك. وإنها بعد عنايتها الخاصة بأحوال بلادنا الداخلية وعلاقاتها الخارجية. ستعنى بالبلاد العربية والإسلامية. بل والشرقية عامة. فكلنا على ما يقولون «في الهم شرق».

وإنها فوق ذلك ستنشر كل ما يرد إليها من المقالات في أي بحث كان إذا وافق مبدأها الإسلامي والأدبي، وستنافح عن إسلاميتها وعروبتها كل من أراد بهما أذى أو سوءاً. وإنها ستتعرض للحوادث الداخلية ومجاري الدوائر الرسمية بحرية تامة يحوطها الإخلاص والحكمة والنزاهة وتستسمح خواطر إخواننا الموظفين في تقدير كل ما

يستحق التقدير من أعمالهم وفي إلفات أنظارهم إلى ما يجب ملاقاته فيها من نقص أو إخلال.

وإنها وإن تبد اليوم بحجم صغير ساذج فإن لنا من الآمال إذا لاقت رواجاً وإقبالاً وتشجيعاً ما يجعلنا نوعد القراء عنها في المستقبل بما يقر أعينهم، ويثلج أفئدتهم.

وختاما نضرع إلى الله أن يهدينا سواء السبيل «ربنا إفتح لنا أبواب الهدى والخير والفلاح وهيئ لنا من أمرنا رشداً».

■ وخصصت الصفحة الثانية وجزء من الثالثة لموضوعين عالميين هما:

- حوادث الشرق والغرب، هل هناك أمل في توطيد أركان الإسلام؟ بتوقيع ع. أ. [عبدالوهاب آشي].

- انتخابات الرئاسة في ألمانيا بين هندبورغ وهتلر - ماذا وراء الأكمة؟

نختار من هذا الموضوع: لمن الفوز؟!

هذا هو السؤال الذي يدور في خلد كل متتبع لحوادث الانتخابات الجمهورية في ألمانيا الآن؛ فقد كانت المعارك الانتخابية حامية الوطيس إلى الحد الأقصى مما لم يسبق له مثيل؛ ورغماً من وجود أربعة أو خمسة مرشحين للرياسة كل منهم يبذل جهود الجبابرة في سبيل الفوز، والتربع على كرسي أكبر منصب في دولة الرايخ فإن اثنين من هؤلاء المرشحين فقط كانا مطمح الأنظار في ألمانيا بل في العالم كله، وكانت كل آمال الفوز حائمة حول هذين الرجلين وحصول أحدهما على رياسة الجمهورية!

وأول هذين الرجلين هو «هندبورغ» الرئيس الحالي للجمهورية، ومرشح أنصار المحافظة على النظام الدستوري القائم الآن.

وثانيهما هو «الهر أودلف هيتلر» مرشح أنصار الحزب الاشتراكي الوطني «الفاشيستي».

نعم يتساءل العالم لمن سيكون الفوز ياترى؟

أهو لذلك القائد الشجاع «هندبورغ» ذلك الذي كان بالأمس القريب يمثل الروح الحربية المتطرفة في بلاده، فأصبح بين عشية وضحاها من أشد أنصار السلام وأعظمهم ميلاً إلى الهدوء والنظام والسكينة وإلى إنهاء المشاكل الداخلية والخارجية بالطريقة الدبلوماسية وروح التفاهم حتى أصبحت دول أوروبا بأسرها تنظر إليه كرمز من رموز السلم بعكس ما كانت تنظر إليه في الماضي؟

لمن الفوز؟

أهو لهذا الشيخ المحنك؟! أم بالعكس سيكون الفوز لخصمه العنيد «هتلر» ذلك الزعيم الاشتراكي المتمرد الذي ينضوي تحت لواء زعامته اليوم عدد لا يستهان به من الألمانيين المتذمرين من النظام القائم في بلادهم ومن روح التهاون والتساهل التي يسير عليها هندبورغ وبرونتج وأتباعهما كما يتصورون؟

إن الذي يلوح الآن لمتتبع أخبار هذه الانتخابات هو أن الفوز سيكون حليفاً لهندبورغ ولا نبالغ إذا قلنا إن ذلك قد أصبح محققاً بدون شك بعد أن ظهر أن أكثر الأصوات هي في جانبه، وإذاً فسيبوء هتلر بعد هذه الحرب الانتخابية الطاحنة بالفشل المريع والخذلان المبين!

إن المتطلعين على دخائل السياسة الخارجية يجزمون بأنه لابد من حدوث انقلاب محسوس في سياسة ألمانيا لاسيما في الناحية المتعلقة بدول الحلفاء، وأن هتلر وأنصاره سيكون له شأن يذكر في تحويل التيار إلى ناحية أخرى... وبالطبع لن تكون هذه الناحية سوى الناحية التي يرمي إليها هذا الزعيم المتحمس.

يجزمون بذلك ويستنتجونه من انتشار نفوذ هتلر وتكاثر أنصاره أخيراً بصورة هائلة ثم من شدة الضائقة الاقتصادية التي يعانيها شعب

الألمان الآن والتي لم تكن ناشئة في نظره إلا من معاملة الحلفاء الشديدة له وعدم تساهلهم في مسائل الديون والتعويضات!

فلنقف عند هذا الحد الآن، ولندع التكهن والاستنتاج ولننتظر قليلاً لأن المستقبل على كل حال كشاف وإن غداً لناظره قريب.

مكة: «م. س. العامودي»[16]

■ والصفحة الثالثة تخصص لأخبار متفرقة عن العالم الإسلامي وأخبار العالم.

■ والصفحة الرابعة مخصصة للحوادث المحلية نختار منها الأخبار التالية:

قدوم جلالة الملك المعظم:

في بدء الشهر القادم ستبتهج البلاد بقدوم جلالة الملك المعظم للحج وللإشراف على مصالحها ومصالح وفود بيت الله الحرام. وقد أرسلت إلى نجد قبل بضعة أيام السيارات اللازمة لنقل الحاشية والمعية الملكية. أقر الله عين الأمة الإسلامية بطول بقاء جلالته.

تحرك الركب العالي:

اتصل بنا والجريدة ماثلة للطبع أنه قد تحرك ركب جلالة الملك من الرياض وقد توجه سمو النائب العام إلى العشيرة لاستقبال جلالته.

زيارة سمو النائب العام لمجلس الشورى:

في ضحوة يوم السبت الماضي زار سمو النائب العام مجلس الشورى وذلك بمناسبة قرب تشريف صاحب الجلالة الملك المعظم حثاً لهمم أعضائه الموقرين على إنجاز ما أسند إليهم من جلائل الأعمال المتعلقة بمصالح البلاد.

سيارات الكويت في شوارع مكة المكرمة:

قدم إلى مكة من الكويت لأداء فريضة الحج حضرة السيد عبدالوهاب بن خلف باشا النقيب عن طريق البر على متون السيارات. ولأول مرة في التاريخ تفد سيارات الكويت إلى مكة ويراها الناس سائرة في شوارعها وإنا نرحب بالقادم الكريم ونهنئه بسلامة القدوم.

وبهذه المناسبة نذكر أنه وصل إلى علمنا أن حكومتنا السنية أجلت بحث فتح طريق السيارات من العراق إلى الحجاز إلى العام القابل حيث وردت إجابة حكومة العراق على اقتراح حكومتنا في شأن ذلك متأخرة وقد ضاق الوقت وقرب انقضاء زمن الحج.

■ ونجد الصفحة الخامسة تضم أخبار البلاد العربية ونختار خبرين من سوريا والعراق وثالث من فلسطين.

مشروع القرش السوري:

وجهت الأديبة الشهيرة الآنسة «مي» إلى شبان سوريا نداء بتنفيذ مشروع القرش السوري احتذاء بالشباب المصري الناهض الذي هو أول من قام بهذا المشروع الاقتصادي الوطني ونفذه، وقد بلغ مجموع ما جمع من ذلك ستة عشر ألف جنيه اكتتب فيها مختلف الطبقات المصرية وخصص مبدئياً لإنشاء مصنع يكون دعامة لتشجيع الصناعات الوطنية، وقد لبى الشباب السوري نداء الأديبة الشريف وقرروا ربع ما يستحصلون عليه لإنشاء جامعة كبرى للتعليم الوطني.

«صوت الحجاز»: فمتى نرى الشعب الحجازي ومحبي البلاد المقدسة يعمدون إلى مثل هذه المشاريع الوطنية النافعة لتشجيع العلوم والفنون فيها وليرفعوا من قدرها بين بلدان العالم مبارين في ذلك شعوب البلاد العربية الأخرى.

حول نفي كاتبين:

نفت الحكومة العراقية الأستاذ فهمي بك المدرس أمين جامعة آل البيت سابقاً، والصحافي رفائيل بطي صاحب جريدة الأخبار العراقية. وذلك لما نشرته من مقال الأستاذ فهمي انتقاداً على ما نشرته الصحف الأجنبية من الضمانات المتنوعة الثقيلة المفروضة على العراق لدخوله عصبة الأمم، واعتبرته رئاسة الوزارة غير مطابق للحقيقة والواقع، وأن فيه تطاولاً على العرض وإخلالاً بسلامة الدولة مما يسبب التفرقة ويعتبر خيانة».. «وقد أدى ذلك إلى استقالة وزير الداخلية ناجي بك شوكت محتجاً بأنه لا يتمكن أن يتحمل مسؤولية إبعاد الرجلين وغضب الشعب».

فشل الحركة الصهيونية:

مازالت تتوالى الأنباء بفشل الحركة الصهيونية، وتفكك وحدة الصهيونيين. وإيابهم بالفشل والخذلان.

وبقية الصفحة الخامسة خصصت لموضوع «كيف ترقى الزراعة في الحجاز» تحت توقيع: حمزة نائل دويدار، زراعي فني.

■ وفي الصفحة السادسة نجدها تخصص «العلم والأدب والتاريخ والاجتماع» فتحت عنوان «نظرات وأفكار في المجتمع والحياة 1 – كيف يجب أن نكتب؟».

بقلم محمد حسن فقي من مكة. و«مقتطفات مدهشات في عالم الزراعة». بقلم حمزة نائل دويدار.

■ والصفحة السابعة تضم «أخبار أدبية» عالمية وقصيدة بعنوان «ابن ميثاق السلام؟!» بقلم محمد عماد، و«معرض الصحافة» نختار منها هذا المقطع لزكي مبارك من مجلة المعرفة يقول: «مقياس الأدب: من الخطأ أن يقاس أدبنا على أدب الإنجليز أو الفرنسيس

أو الألمان. وإنما يقاس الأدب على مزاج الأمم التي يصدر عنها. وملاك الأمر في ذلك كله أن يعبر الأدب عن عقول أهله وأحلامهم وشهواتهم وما يجري في خواطرهم من نزق وطيش ويتضاءل في أذهانهم من خطأ وصواب ويتأخر في سرائرهم من كفر وإيمان.

وأريد بذلك أن يشغلنا الأدب بأنفسنا فيصور جهلنا وحلمنا وضلالنا وهدانا وغينا ورشدنا بحيث نجد لأنفسنا أولاهما في الضمائر وآخرهما فوق بياض القراطيس.

المعرفة - زكي مبارك

■ الصفحة الأخيرة والثامنة خصصت للفكاهات وللرياضة ولبقية موضوع الزراعة في الحجاز المنشور أولها في الصفحة الخامسة، وبقية افتتاح الصحيفة.

وفي الزاوية اليسرى من الصفحة نشر الإعلان الوحيد يقول «المكتبة الكاملية الوطنية لصاحبها عبدالسلام كامل بمكة المكرمة». الحجاز. باب السلام ص.ب رقم «55» يوجد فيها ما تحتاجه من الكتب النافعة بجميع أنواعها وتقبل بيع الكتب على ذمة أصحابها ومستعدة لوكالة المجلات والجرائد. وبها تباع جريدة صوت الحجاز.

وفي الحاشية كتب «المطبعة السلفية - بمكة المكرمة».

■ ويصدر العدد الثاني في موعده يوم الاثنين 5 ذي الحجة 1350هـ ويتصدر الصفحة الأولى صورة جلالة الملك عبدالعزيز وكتب تحتها «تحية الصحيفة لصاحب الجلالة مليكنا المعظم».

يا صاحب الجلالة:

في شخصكم العظيم تحيا العروبة الصميمة، وفي خلالكم الشريفة يتجلى الإيمان والإخلاص والإحسان، وفي بساطة مظاهركم

الملكية تتمثل أسمى معاني الديمقراطية، وفي أعمالكم الباهرة تتراءى قوة العزم والعظمة والجلال.

لقد أيدتم الدين وأجملتم في الرعاية. وعززتم الحق وبذلتم في صلاح أمتكم مزيد العناية. وأصبح العدل بكم قوي السلطان، وعاد الأمن ثابت الأركان. فلا غرو أن التفت القلوب حول عرشكم المؤيد، ولهجت الألسن بالثناء عليكم الثناء المخلد ولا غرابة أن استبشرت النفوس هناء بمقدم جلالتكم، واستضاءت البلاد سروراً بإشراف طلعتكم.

قدمت أيا ليث الجزيرة مرحبا بمقدم يمن فيه تلفي الرغائب
قدمت فعم البشر كل ربوعنا وضاءت بلألاء النجوم الشواقب
قدمت فعادت للجسوم حياتها وقد ملئت شوقاً إليك الجوانب
لأنت لنا الآمال والعز والقوى وأنت لمن نأوا العروبة قاضب
ليهنأ بنا الإسلام والبيت والملا وتهنأ بك الدنيا وتهنأ المناقب

أدام الله ملككم محفوفاً باليمن والسعد. وجعل عهدكم على الأمة العربية عهداً زاهراً مكللاً بالفخر والمجد.

الهوامش

1) ينظر خير الدين الزركلي «الأعلام» مج 6، ط 8، 1989م. ص 166.

2) أعلام الحجاز، ص 259-268.

3) انظر معجم المطبوعات العربية في المملكة العربية السعودية، علي جواد الطاهر ط 2، ص 1176-1179.

4) معجم المصادر الصحفية.

5) جريدة الجزيرة العدد 10797، الأدب والنقد في «صوت الحجاز».

6) معجم المطبوعات العربية في المملكة العربية السعودية، ط 2.

7) سلطان نجد والحجاز في صحافة عصره، عن مجلة «المستمع العربي» لندن، عدد 18، بعنوان «المملكة العربية السعودية وفن الطباعة».

8) صوت الحجاز العدد 293 «1938/2/1م».

9) ينظر «الصحافة في الحجاز» للدكتور محمد الشامخ.

10) ج 11-12 ذو القعدة والحجة 1369هـ سبتمبر وأكتوبر 1950م ص 345-347.

11) تطور الصحافة في المملكة العربية السعودية، ج 1، ط 1، 1398هـ - ص 128-124.

12) في بحث مقدمة للمؤتمر الأول للأدباء السعوديين بجامعة الملك عبدالعزيز عام 1393هـ بمكة المكرمة، ونشر في كتاب «تطور الصحافة» ج 2 - ط 1.

13) انظر التيارات الأدبية الحديثة في قلب الجزيرة العربية، عبدالله عبدالجبار، ط 1 - 1959م، ص 157-161.

14) انظر النقد الأدبي في المملكة العربية السعودية، نشأته واتجاهاته، مطبوعات نادي الطائف الأدبي، ط 1 1424هـ - 2003م، ص 106.

15) محمد سعيد العامودي.

العدد ١٩ — حب الوطن من الايمان — السنة الاولى

صاحب الامتياز ومدير مسئول
محمد صالح شيب

المراسلات
بعنوان ادارة جريدة « بريد الحجاز »
نمرة صندوق البريد « ٥٧ »
العنوان التلغرافي « بريد »

بريد الحجاز

الاشتراكات
قروش ذهب
١٠٠ عن سنة في جده والحجاز
١٥٠ في سائر الاقطار
الاعلانات يخابر بشأنها
« الادارة »

جريدة سياسية يومية تصدر مرتين في الاسبوع موقتاً

جده في يوم الاربعاء ٣ رجب سنة ١٣٤٣ — الموافق ٢٨ يناير سنة ١٩٢٥

كلمة الحزب الوطني الحجازي الى العالم الاسلامي

توجه كلمتنا الى العالم الاسلامي ولا نوجهها
الى سواه فانا لا نرضى غير الله وكيلا ولا نعرف
لاجنبي علينا سبيلا مهما عظمت صولته واتسعت
دولته وامتد سلطانه وكثر جنده واعوانه فلسنا

من امنه خوفا ومن رخائه شقاء ومن سلمه حربا
ومن عاقبته بلاء اين هم يرون فزع الاطفال الرضع
والشيوخ الركع لا من ثورة المهاجمين ولا من
وثبة المدافعين ولكن هو الحرب لا تفرق بين

وفي الاخرى الصلح والامان ذمة الصلح والكرامة
واما الحرب ولا ذمة الا على موقدي نارها ومضرمي
اوارها فوالله ما فكرنا عن ضعف في المسالمة
ولا جلبنا الصلح عجزاً عن المقاومة ولكن الدماء

العدد ٢

السنة الاولى

« ثمن النسخة قرش واحد »

صوت الحجاز

جريدة وطنية جامعة

صاحب الجريدة ومديرها: محمد صالح نصيف

الاشتراك السنوي
٤ ريالات : في الحجاز ونجد
نصف جنيه انكليزي في سائر الأقطار

قيمة الاشتراك تدفع مقدما

لاتعتمد الوصولات مالم تكن بتوقيع صاحب الجريدة

رئيس التحرير المسئول
عبد الوهاب ابراهيم آشي

عنوان المراسلات
ادارة جريدة صوت الحجاز
نمرة صندوق البريد ٢٥
لاترد الرسائل لاصحابها نشرت او لم تنشر

العنوان البرقي : الحجاز بمكة

الاعلانات
تفاوض الادارة بشأنها رأسا

مكة المكرمة : يوم الاثنين في ٥ ذي الحجة سنة ١٣٥٠ — « تصدر مرة في الاسبوع » — الموافق ١١ ابريل سنة ١٩٣٢

تحية الصحيفة

لصاحب الجلالة مليكنا المعظم



يا صاحب الجلالة

في شخصكم العظيم تحيا العروبة المجيدة ، وفي خلالكم الشريفة يتمثل الايمان والاخلاص والاحسان ، وفي بساطة مظاهركم الملكية تتمثل اسمى معاني الديمقراطية ، وفي اعمالكم الباهرة تتراءى قوة العزم والعدالة والتفاني .

لقد ايدتم الدين واجملتم في الرعاية . وعززتم الحق و بذلتم في صلاح أمتكم مزيد العناية . واصبح العدل بكم قوي السلطان ، وعاد الأمن ثابت الاركان . فلا غرو ان التفت القلوب حول عرشكم المؤيد ، ولهجت الألسن بالثناء عليكم الثناء الخالد ولا غرابة ان استبشرت النفوس هناء بمقدم جلالتكم ، واستضاءت البلاد سروراً باشراق طلعتكم .

قدمت ابا ليث الجزيرة مرحبا ... بمقدم يمن فيه تأتي الرغائب
قدمت فعم البشر كل ربوعنا ... وشاركت بلألاء النجوم الثواقب
قدمت فمادت الجسوم حياتها ... وقد ملئت شوقاً اليك الجوانب
لأنت لنا الآمال والعز والقوى ... وانت لمن ناوا العروبة قاضب
ليهنأ بك الاسلام والبيت والملا ... وتهنأ بك الدنيا وتهنا المناقب

ادام الله ملككم محفوفاً باليمن والسعد . وجعل عهدكم على الامة العربية عهداً زاهراً مكللا بالفخر والمجد .

واذن في الناس بالحج

١ فريضة الحج الدينية
٢ علاقة المسلمين بالحجاز وعلاقة الحجاز بالمسلمين
٣ حالة الحجاز الاقتصادية والاشاعات السيئة عنها
٤ الحج في هذا العام
٥ كلمة مرسلة الى عامة المسلمين في اقطار الارض

١ — فريضة الحج الدينية

لقد كان الدين الاسلامي ولا يزال دين الحياة الداعي الى تقديسها و بعث القوة في كل مناحيها . واذا قلنا الحياة فانما نريد الجهاد المتواصل وتفاعل الاخذ والرد او تنازع البقاء في مجموعة هذا الكون العظيم . ولقد فرض الله على كل من يدين بهذا الدين الشريف فرائض اجتماعية واخلاقية كلها تدعو في صراحة و وضوح الى اخذ رجاله واعوانه بشئ من القوة والحزم لتثبيت اركان عزتهم و وحدتهم ومغالبة الضعف والتقهقر لضمان سلامتهم وبقائهم ودوام تقدمهم ....

« البقية في الصفحة ٥ »

